

الكتاب الأول

السير نحو نقطة مفترضة

محمود أحمد العشيرى

نقد

المجلس الأعلى للثقافة

السير نحو نقطة مفترضة

محمود أحمد العشيري

التصميم الأساسى للغلاف محيى الدين اللباد + أحمد اللباد
لوحة الغلاف : رسم للفنان عمر جهان .

الكتاب الأول

- ٦٠ -

السَّيْرُ نحو نُقطةٍ مُفترَضة

دراسات فى شعرية النص المعاصر

محمود أحمد العشيري



٢٠٠٣

إهداء

- إليكم .... ليس إليهم بأيّة حال .

- إلى شيخى أبى همام (عبد اللطيف عبد الحليم) .

- إلى الجامعة .... كما يجب أن تكون .

تَمهيدٌ

الكلام شَرَك فكيف بالكلام على الكلام !

قد لا يمد هذا الكتاب حواره مع القارئ العادى المتطلع لفهم الشعر – إذا كان يمكن لوسيط فى الفهم أن يأخذ محلاً بين النص والقارئ ، فما سيقوله الوسيط/الناقد ليس هو النص على الإطلاق ، هو فهمه الخاص له ، هو النص فى انعكاسه على الناقد . الحوار ممتد بالأساس مع الناقد المشغول بقضايا النص الجمالية ، ممتد مع القارئ ما توجه صوب هيئة انبناء النص على نسق جمالى لا مجرد طائفة المعانى التى يطرحها النص أو بعضها .

الكتاب لا يتنكب محاصرة معانى النصوص وطوائف دلالاتها ، هو لا يخترق النص إلى ما هو خارج عنه من أبنية . الكتابُ مَعْنىٌّ بما يجعل من رسالةٍ ما أثرًا فنيًا .

فيما يتصل باختيار النصوص ، ربما لم يكن جمع المتشابهات حاكمًا قدر ما نظرنا إلى الاختلاف ، لكنه اختيار له بالأصالة أبعاد أخرى تتجاوز ما يصرح بتحديده ، فاختيار المرء بعض من عقله كما يقال . النصوص محل الدراسة نصوص لشعراء متفاوتين فى المجايلة غير أنهم جميعًا يطرحون نصوصًا متعايشة بقطع النظر عن اختلافها أو الاختلاف حولها ، لكنها جميعها تظل شعرًا تتفاوت قيمته بحسب الذائقة النقدية للمتلقى .

ومن هنا فهدفنا الأكبر هو محاولة قراءة شعريات نراها مختلفة بما يعكس بالأساس مفاهيم خاصة حول الشعر وتصور الشعرىّ فى

النصوص . ومن ثم فعندما ينشغل الباحث بوجوه الشعرية فى النصوص فإنه يسائل حينئذٍ معرفته النقدية حول النصوص . ومع كل نقلةٍ من نص إلى آخر يكون قد تجاوز شعرية كل نص إلى التساؤل حول الشعرية نفسها على ما بين هذه النصوص الآحاد من اختلاف وعلى ما بين آليات إنتاجها من تفاوت .

ومن ثَمَّ يُقَارَبُ سؤالُ الشعرية والجمالية من خلال تلك الشبكة التى تتوزع أطرافها على مقاربات تلك النصوص المتعددة لنرى التشابه والتقاطع كما نرى الاختلاف والتباين ، لنعاين كيف لشعريات مختلفة أن تتجاور ، وكيف لشعريات متجاورة أن تطرح الاختلاف والتمايز .

ولا يسعنا إلا أن نستحضر قول جيرار جنيت الذى يقول : " إننى إذ أبحث عن الخصوصى أجد الكونى وإذ أريد أن أجعل النظرية فى خدمة النقد أجعل النقد فى خدمة النظرية بالرغم منى . وهذه المفارقة هى مفارقة كل الشعريات ، ولعلها أيضًا مفارقة كل نشاطٍ معرفىٍّ ، ممزّق دومًا بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما – واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة ، وألا علم إلا علم العام ، غير أنها دومًا – كما لو كانت ممغنطة – بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعًا بعض القلة والتى مفادها أن العام هو فى صميم الخاص ، وبالتالى – وخلافًا للرأى السائد – أن ما يمكن معرفته هو فى صميم الغامض" (١) .

ودراستنا للشعرية لا تؤمن بأن قيمةً ما تُحَفِّزُ النص إلى أن يُصبح شعرًا قابلةٌ – بالضرورة – للتعدية إلى غيره على الإطلاقَ . فجمالية القيمة لازمةٌ لها فى النص ، دون كل استخدام اتفاقًا ، ومن ثم انصبَّ عملنا على هيئة إنتاج النص لشعريته . وهذا لا يعنى نزع صفة التعدى عن

القيمة الجمالية ، فقط نحن ننزع عنها إطلاقها ، لتدور في فلك النسبي – الذي تمتدّ أذرعه بين (المبدع – النص – القارئ) .

إن سائر تصورات شعرية نص ما لا تكاد تجاوز حيز خبرة التلقي ، ولذا إذا كانت شعرية كل نص كامنة فيه بالقوة ، فإنها لا تتحقق بالفعل إلاّ لحظة القراءة ، وبذا ترتبط الشعرية بالقارئ ارتباطها بالنص .

ولعل إدخال القارئ إلى حيز الشعرية يفسر التفاوتَ في تقدير شعرية النصوص في عصور مختلفة وبين قُرّاء مختلفين ، فيُعَرَّى نصٌ ما عن شعريةٍ اتصف بها ، وتُكْتَشَفُ شعرية نصوص ربما لم تكن داخلةً بقوة ، أو لا تندرج على الإطلاق ، في الحيز الذي أُدْرِجَتْ فيه .

ليبقى الشعر الجيد كما يقرر لوتمان هو "الشعر الذي يحمل بلاغًا شعريًا ، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقتٍ واحدٍ ، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى ، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة "[٢].

قد نتخير مدخلاً نلج منه إلى ما نراه مؤسِّسًا للشعرية في قراءتنا ، هذا الاختيار يعني أيضًا ترك مداخل أخرى مؤسِّسة كذلك لشعريته ، في عدم اختيارها فَوْتٌ لكثير من الخير ، لكنها ضريبة الاختيار الذي هو ضريبة كل كلام يتزَيا بالرُّشْدِ والمنطق .

ثمة قواسم مشتركة كبرى بين النصوص غير أن بعضها يَغْدو مُفَعّلاً بوضوحٍ في نصٍ ما دون غيره الذي نرى فيه شيئًا مغايرًا منحه بقوة هويته الشعرية .

آثرنا على طول الكتاب معالجة قصائد مكتملة لئلا نقع فى اضطراب الاجتزاء أو نجور على النص بتنحية بعض عناصره الحيوية أو بقطع شرايين القصيدة الدافقة بالحياة فتموت تحت مبضع النقد أو على الأقل يتوهم لها مسالك غير التى تقتضيها .

فأحيانًا ما نرى شعرية النص فى تنظيمه الداخلى لمكوناته بوصفه لغةً ثانية ، تنتج بإعادة استخدام اللغة "الطبيعية" لإنتاج طاقاتها المختزنة لتلتفت اللغة بهذا الاستخدام إلى ذاتها ، إلى تشكيلها الجمالى .

فتنتظم نصَّ "طلل الوقت" الذى يعرض له هذا الكتاب فى بعض مواضعه – بنيةُ التقابُل التى تقدم شكلاً خاصًا من الوعى ، تستعاد فيه مصادر الصورة لإنتاج المعنى المقابل لما قُدِّم سلفًا فيقارِبُ بين المختلف قَدْرَ ما يباعدُ بين المؤتلِف . ونراه أيضًا مجلىً لبنية التطابق التى تخترقها مستويات لعدم التطابق ، صراع مستمر من النظام وصَدْع النظام على المستوى الكلى ، يقوم فيه النص على محاور ارتكاز تحمل النص على مسافات متوازية ، ومع تكرار هذه المحاور ، تأخذ فوق مالها فى وضعها المفرد ، لما بينها من تشابه وبما فيها كذلك من اختلاف ، إذ تحتوى على عناصر متطابقة تنتظر إلى مثيلاتها فى كل محور ، وعناصر فريدة لصيقة المقاطع التالية لها ، ويبقى جذر تركيبى دلالى واحد يحمل النص عند تلك المحاور ، عنه تندفع القصيدة ، ويكاد يختصرها – إذا كان لقصيدة أن تُختَصَر – عند ذلك المواضع . هذا التنظيم يهدم العشوائية أو على الدقة يعيد تنظيمها هى نفسها ، ليحمل النظام إرهاصًا بها ، كما تحمل هى نفسها إرْهاصًا به .

وقد نرى شعريةَ النص نابعةً بقوة من شبكة العلاقات التى ينشئها مع نصوصٍ أخرى ، فيبدو النصُّ مختزنًا نصوصًا أخرى مارس عليها سلطة التبديل والتعديل . هذا عندمًا يصبح " التناص" هو موضوع الشعرية ، كما عند جيرار جنيت . ويقوم عملنا على قراءة "الكيفية" التى يتعدى بها النص إلى غيره من النصوص ، وأشكال الاستحواذات التى يفرضها على النصوص ليبتلعها ، فتطفو فيه أحيانًا وتغوص فى أحايين .

وكل قارئ ربما يكون قادرًا علِى إرجاعٍ كل أصل للنص إلى أصلٍ أبعد فى اختراقٍ لا ينتهى . عند القراءة تَحْضر كلُّ أصوله إلى حيز النصِّ محل النظر ، لكنها فى ذات اللحظة لا تحضر علىِ هيئتها الأولى أو هيئاتها المتعددة فى النصوص السابقة ، إنها لا تَحْضُر إلاّ وسيما التحويل والتعديل بادية عليها .

وما يطرحه النص حينئذٍ لن يكون إلا ناتج تفاعل النص مع أفق تناصه . هو هذا الثالث الذى يعيد إنتاج نصوصه المصادر ليقول شيئًا جديدًا مختلفًا وفيه شيات غيره .

وقراءتنا للتناص فى قصيدة "من مذكرات المتنبى" الذى يُفْصح فيها أمل دنقل عن تعامده على نصوص المتنبى من العنوان – هذه القراءة تنظر لشعر أمل مع شعر المتنبى – على قدر – ومع شخص المتنبى نفسه ، كما تقرأ أيضا تناص أمل دنقل مع محمود شاكر فى تصوراته التذوقية حول المتنبى وشعره . وهى لا تقف من شعر المتنبى عند حدود التراكيب والدلالة ، ليصبح العروض مدخلا آخر لقراءة التناص .

ومثل هذه القراءة تنزع عن النص خطيته متوقفة عند بعض بؤره – على تفاوت يعود لثقافة المتلقى أو القارئ ، وكذلك الحيز الذى يعمل فيه – ليغوص فيها بحثا عن حيواتها فى النصوص الأخرى السالفة التى هى بالتأكيد حيوات مضافة للنص . إنها قراءة للنص فى ضوء جيولوجيته .

وقد ندخل لشعرية النص من بنائه النحوى تقديرًا لكون النحو يمثل البنية الثابتة أو المفترض ثباتها فى حين تشتغل عليها الأصوات والدلالة بوصفها بنيات متغايرة بين النصوص ، ومن ثم نعيد النظر الى الأبنية النحوية القالبية لنرى كيف يُفَعِّلُ الشاعر هذه القوالب نفسها، كيف يُشَغِّلُ هذه الأنماط الثابتة أو المفترض ثباتها فتسهم فى إنتاج المرسلة الشعرية . تفعيل المتغير أمر وارد ،لكن أن ننظر فى تفعيل ما يُعْتَقَدُ ثباتُه وسكونه فهذا ما نحاوله مثلا فى قصيدة الشاعر حسن فتح الباب .

قد يكرس نصٌّ لمركب نحوى بعينه ، ومن المتوقع حينئذ أن يحظى النص بجرعة إعلامية ضعيفة كما هو الشأن فى نظام اللغة الطبيعية ، حيث تتناسب الطاقة الإعلامية للكلام طرديا مع تنوع أساليبه ، لكن هنا ، وبعد أن انحاز النص لهيئة مخصوصة فى التراكيب ، هل تضاءلت طاقته الإعلامية أم تضاعفت ؟ كيف استطاع أن يفعل انحرافه لإنتاج طاقة النص الإعلامية الشعرية ؟

إننا فى النهاية نقارب البنية الجمالية من خلال مكوناتها التركيبية .

ربما لا نكون قد جمعنا فى هذا الكتاب بين المتشابهات من أنماط الشعرية قدر ما أبنا عن اختلاف وتشابك أحيانا . فرسم خارطة للشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على عدد هائل من النصوص والمحاولات المشابهة ، والتى تعدلُ دوما فى نظام اختياراتها لتكون أكثر توازنا مع الهدف الأكبر ، لكنها . .ارطة لن ترسم بحال بعيدًا عن مثل هذه المقاربات النصية .

---

(١) جيرار جنيت : خطاب الحكاية . ترجمة :محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى . ط ٢– ١٩٩٧ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة . ص ٣٥.

(٢) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى ؛ بنية القصيدة . ترجمة: د. محمد فتوح أحمد . دار المعارف . ص ١٧٩ .

إشكالية الزمان فى "طلل الوقت" *

دراسة فى قصيدة "طلل الوقت"
للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى

* (نشرت الدراسة بمجلة "القاهرة" – العدد (١٣٦) مارس ١٩٩٤)

طلل الوقت

حركة (١)

طلل الوقت ، والطيور عليه

وُقَّعٌ .

شجر ليس فى المكان ،

وجوه غريقة فى المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل ، ووقت شظايا

حركة (٢)

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت ،

نماشى سرابه

ونضاهى غيابه !

هل تبعنا غير الهنيهات نستاف شذاها

ما بين تيه وتيه

نقطف الوردة التى لا نراها

نلقط الذكرى كسرة بعد أخرى

ونسوى فسيفساء الوجوه

آه !

لا توقظ الدفوف ،

فما آن لنا بعد أن نهز الدفوفا

بين أرواحنا وأجسادنا ينكسر الإيقاع ،

فلنبق فى العراء وقوفا

فى انتظار المعاد أعجاز نخل

أو ظلالا فى غيبة الوقت ترعى

كلأ ناشفا ، ودمعا نزيفا !

حركة (٣)

طال الوقت ، والطيور عليه

وُقَّعٌ .

شجر ليس فى المكان ، أصوات تجئ

وطيور بيض تطير الهوينى

شجر راحل ، ووقت خبىء

حركة (٤)

مدن فى ضحى بعيد ، كأنا

من ذرى وقتنا نطل عليها

خلسة . كأنا

نشم عطر بساتينها

ونسمع من لغو يومها هينمات تصدى

كأزمنة تستيقظ فى الوتر المشدود

كان الصمت يحتد ،

وكان الوقت فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمه

ويبكى ذويه

ثم يَرْفَضُّ عن الفردوس المخبأ فيه

شجر يرسم الرياح ،

وغيم قزحى مرصع بالعصافير . رأينا

كأن سرب ظباء

أو أنهن صبايا

يلحن عبر المرايا

أو فى قرارة ينبوع ، يضطجعن عرايا

يخلعن فيه شفوفا

ويرتدين شفوفا

يملأن منه أباريقَ للوضوءِ

وينفُضْنَ على الماء عُريَهن الوريفا

ورأينا ... كأنما سكت الوقتُ ،

ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ فى الرمل ،

وأبقت لنا الحصى والشظايا .

حركة (٥)

أَيُّها الوجهُ !

أيُّها الجسدُ الغضُّ !

أيُّها الجسدُ الغامض الذى تسكنه روحى

وترحل فيهِ

بين وقتين أيها الجسدُ الغامضُ ، تأتى

بين وقتين شاحبين ،

وهذا سريرنا خارج الوقت ، وتنضو

لِيَ عن غُصْنِك الرطيب . كأنى

أتقرّى سيرتى فى غصونهِ ،

رعشتى الأولى تستفيقُ ،

وآناءُ من الغبطة الحميمة تنهلُّ ،

وأعضاؤُنا الشقيقة تذوى كالرياحين ،

وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

حركة (٦)

طللُ الوقتِ ، الطيورُ عليه

وُقّعٌ .

شجرٌ ليس فى المكانِ ،

نساءٌ يَرحلْنَ فى الأسحَارِ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى

تلقط الوقتَ فى الفضاءِ العارِى .

يمثل الزمان عنصر إشكالية من قديم ، إذ فرض نفسه على الوجود والمعرفة ؛ طبيعية وفكرية ووجدانية ، ومن ثم تعددت صور التعامل مع الزمن كل بحسب وجهته ومنطقه وفكره .

وإذا كانت الأمثولة تقول "ثمة شيئان لا يمكن التحديق فيهما : الشمس والموت" فإن الموت هنا أحد أبناء الزمان ، وكما لا نستطيع النظر للشمس فإننا لا نستطيع النظر للزمان . ولكون الزمان أكثر المفاهيم ولوجا إلى الميتافيزيقية لما فيه من طابع التفلت الذى يستعصى على أية محاولة للقبض عليه والإمساك به ، فقد ظل رافدًا للفلاسفة والشعراء والمتأملين خاصة ، يعيشون إشكالياته ويستعذبون نيرانها .

وإذا كان الإحساس بسطوة الزمان هو الذى يدفع الفلاسفة والطبيعيين إلى التأصيل والتنظير فإنه أيضا يدفع شاعرنا الى غمار تجربة عنيفة نتعرف عليها من فيض أفكاره وعواطفه مشاعره .

الشاعر فى موضع إشكالية مع الزمان ، ولم يكن هو بمفرده صاحب هذه الإشكالية ، وإنما سبقه شعراء وأجيال على امتداد موروث شعرى طويل كان فيه صراع بين الشباب والمشيب ، بين الموت والميلاد ، بين

الفراق والتلاقى، وامتد ليصل بين وعى شاعرنا المعاصر ووعى أجداده فى القصيد ؛ إذ كان الزمان لديهم قوة قاهرة تهيمن على الحياة وتهلك الناس "نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر" فكان الزمان لديهم ثوبًا مستعارًا ، وكانت حتمية الموت التى ظلت أمرا مخيفًا ، وشبحًا يهدد كل الناس ، وربما كان الفرار من هذا إلى طبقة الكهان والعرافين ، حيث كانت قراءة المستقبل والأسرار حالة نفسية تشعر ببعض الاطمئنان (١) .

فتطالعنا القصيدة بما يشبه الشكل الطللى ، وهو هنا يتجاوز حد الاستلهام التراثى أو حضوره ، إلى حد التمثل ؛ فيأتى النص عملية من عمليات التوالد الطبيعى لهذا المذخور التاريخى الذى انفعل به الشاعر ، واعيًا أو غير واع ، دعم هذا أن الشاعر يتعامل مع هذا المركب الطللى ليس فقط من خلال الشكل بل المضمون والمدلول .

وإذا كان الشاعر الجاهلى ينظر للأطلال نظرة عفوية تلقائية فيحس التغير والتبدل والفراق فإن الشاعر المعاصر أولى – مع مركبات الفكر والثقافة – أن يرى فيها مضى الماضى ومضى الحاضر ومضى المستقبل ، أولى به أن يرى فيها الوجود والفناء والتناهى . وإن كان الشاعر قد أخذ عفوية الجاهليين وتلقائيتهم فى تمسكهم بالطلل فإنه يحمله مركبًا وجوديًا أعمق يمثل فلسفته تجاه الزمان وإشكاليته معه ، ومن ثم فالتشكيل الطللى فى القصيدة ليأخذ أبعادًا متعددة ، يأخذ فيها كل بعد قيمًا جمالية فنية تسمو بالنص من زاوية ؛ بعدًا نفسيًا فرديًا على مستوى الشاعر وأزمته الشخصية الوجدانية ، وبعدًا موضوعيًا على مستوى القصيدة نفسها ، وبعدًا آخر تراثيًا على مستوى عمود الشعر العربى بمذخوره الطويل ودلالته ، من خلال أبعاده الإشارية الرهيفة التى يمدها عبر تراث هائل من الممارسات الأدبية التى شكلت جزءًا كبيرًا من ثقافتنا .

فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدته فإنه لا يُحَمِّل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذى تحدثنا القصيدة عنه ، وإنما يشحنها بكل ما حملته القصائد السابقة عليه من معانٍ ودلالات بصورة لا يصبح الطلل معها مكانًا فحسب ، وإنما منهجًا فى الكتابة وموقفًا من العالم ورؤية الإنسان (٢) .

الحركة الأولى (*)

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ

وُقّع .

شجرٌ ليس فى المكان ،

وجوهٌ غريقةٌ فى المرايا

وأسيراتٌ يستغثْن بنا

شجرٌ راحلٌ ، ووقت شظايا

إن الزمان إدراك عقلى يتأبى على الفكر يتفلت من اليد ، والشاعر يلتقط أذياله من خلال أطيافه على الموجودات ، من خلال ما انبثق عن حركته على عناصر الطبيعة ؛ فالأطلال والطيور والشجر والغياب كلها تجليات للزمان وحركته . فالأطلال نقطة يلتقى عندها البعدانِ الزمانى والمكانى فى القصيدة ، إنها مكان يحتوى على الزمن مكثفًا وزمان يفيض بتثبيتات مكانية (٣) .

إنه يجسد الزمان من خلال تغيرات المكان منذ عبارته الأولى (طلل الوقت) فيصور الوقت طللاً ليعبر من خلال هذا التركيب الإضافى عن موضوع التجربة مباشرة ، فيضعنا منذ اللحظة الأولى على خط النار كما

يقال . إن بداية القصيدة هى إشكالية الشاعر مع موضوعه (طلل) . إنه الانتهاء والتلاشى والفناء ، ثم يضيفه إلى كلمة الوقت التى يختارها بعناية ؛ فلم يختر (الزمان) مثلاً ليعبر عن حدة الزمن مستحضرًا فيها كل لحظة وبرهة ، حتى لا يعطى طابع الامتداد الموجود فى الزمان ، ليكون أدل على سرعة التغير والتبدل .

ويحمل هذا التركيب الإضافى بحروفه عنفوان التحول وفداحة التغير (طلل الوقت) بحرفه الأول (الطاء) بما فيه من تفخيم وشدة ، هذا التفخيم ينتقل إلى صوت اللام فيكسبه شيئا من التفخيم أيضًا ، بل إن صوت اللام الجانبى المجهور ليتردد ثلاث مرات متوالية (صوت اللام الجانبى المشدد بالإضافة الى اللام فى (أل) مع ملاحظة أن الهمزة لا تنطق فى النص مما يكسب النطق صعوبة وشدة فتنقل لنا الإحساس بصعوبة التجربة وعنفوانها) . ولا يقتصر الأمر على ذلك ، بل يأتى صوت القاف الانفجارى بما فيه من حركة صعبة شديدة ، الأمر الذى يتكرر مع التاء وكأن الشاعر ينفث عن مضمون تجربته العنيفة ليس من خلال دلالة كلماته فقط بل من خلال حروفها أيضا .

ط	ل	و	ق	ت
تفخيم + شدة	مجهور + تكرار ثلاث مرات	مجهور	انفجارى	انفجارى + التجاور بين هذه الحروف

والشاعر يختار هذه العبارة لا لتتصدر القصيدة فقط ، بل ليجعلها أيضا عنوانًا لها . ثم يعطف الشاعر على هذا التركيب الإضافى تركيبه

الثـانى" و الطيـور عليـه وقـع" فيـقـرن بـيـن هـذا العـنصر الثـابت المتفانى (طلل) وعنصر الحركـة (الطيور) بجمعهمـا معًا فى لوحـة واحدة . ويجعل هذه الحركـة (وقعٌ) فى مآلها وانتهائها إلى الطلل (عليه) . ولا ينسحب التلاشى على الطـلل بمـفـرده بـل يتـعـداه إلى كـل مـا يجـاوره (شجـر) ، ومـا يحـط عليـه (الطيور) ، ومـن يحـل بـه (أسيرات) . وإذا كان الشعر قد أعطى للزمـان بعدًا مكانيًا بالطلل فإنه يعطيه بعدًا حيويًا بـالطيور والنساء ؛ بتصوير لحظات الرحيل والفراق :"وجوه غريقـة فـى المـرايـا ، أسيرات يستـغـثـن بـنـا" وقيمـه الإسـنـاد فـى العـبـارتـيـن ، وإسـنـاد الـخـبـر (غريقـة) للوجـوه وإسنـاد الفعـل (يستغثن بنـا) لأسيرات ، تتجلى فى أن الآخر فى رحيله يستغيث من الغرق والـ (أنا) واقف عـاجز ، ومن ثم فـالدلالـة الحتمية هـى الموت المحقق ، و يجعل الشاعر النساء أسيرات لينفى عنهن أدنى أمل فـى المـقـاومـة أو الصد . ويـأتـى الشـاعـر بـالضـمـير (نـا) فـى آخـر عبارته ليضعها على استحياء دلالة على العجز والفشل . ويختـار التعبير بصيغة المطلق "وجوه – أسيرات" بمـا فيها من تجريد لأداة التعريف وبما فيها من تنوين ، كذا يجعل خلفية هذه الوجوه (المرايا) لمـا لهـا من وهـم وخداع .

الحركة الثانية :

وبعد أن جاء التعبير خلال المقطع بلغة الوصف والقص والخبرية الخالية من الانفعال نراه ينتقل إلى الإنشاء .

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقتِ ؟

نُماشى سرابَهُ !

ونضاهى غيابَهُ !

ويصل الشاعر بين الأسلوبين بتركيب من قبيل إسناد الصفة لموصوفها "وقت شظايا" فينتقل إلينا إحساسه بالألم والاحتراق، و الذى يكون مهدًا لأساليب إنشائية تأتى تباعًا لتعبر عن حرقته وعذاباته النفسية . ويأتى استفهامه السابق ليبدأ فى حفر هذه المأساة إذ لم يصحب الشاعر فى رحلته "يوم الخروج" – الذى هو رحلة الحياة بوصف الخروج هو الميلاد – سوى الوقت .

وتتضح تضاريس المأساة الناتئة من خلال تأمل التركيب ؛ إذ يبنى العبارة على أسلوب الاستفهام والقصر (سوى) ليصرف التوجه إلى الزمان ، فإذا به بعد كل هذا (سراب ، غياب) ولا يكتفى الشاعر بالفعل "حملن" بل يعدد الأفعال التى تدل على المفاعلة "نماشى – نضاهى" ليزيد إحساسنا بالوهم والفشل الذى يتبدى من خلال المفعولات "سراب – غياب" وأسندت الأفعال إلى الضمير (نا) ليكون الكل شركاء فى هذا الوهم مما يكسب القضية شيوعًا وشمولا .

هل تبعنا غير الهنيهاتِ نستاف شذاها

ما بين تيهٍ وتيه

نقطفُ الوردة التى لا نراها

نلقُط الذكرى كِسرةً بعد أخرى

ونُسوى فسيفساءَ الوجوه

ويجىء العدم والفناء الذى هو آخر تجليات الزمان ليكون منطلقًا لصور الشاعر ومفرداته ، فعلى الرغم من الأفعال المسندة لـ (نا) الفاعلين

"تبعا ، نقطف ، نلقط ، نسوى" والتى ينتظر منها نتيجة إيجابية إلا أن الحصاد يأتى سلبيًا ، فلم نتبع سوى (هنيهات) (قليلاً من الزمان) ، وعلاقتنا بها أو هيئتنا معها (نستاف شذاها) . ويتوارد للصور معنى المعاناة والألم من خلال الفعل (نستاف) ، ويتضح هذا من خلال حقله الدلالى فمن معانيه (سافت الماشية : أى هلكت بداء السواف ، سافه سوفا : أى صبر . أساف : وقع فى ماله أو فى ماشيته السواف ، أساف فلانًا وغيره : أهلكه) .

وفى إطار الحصاد السلبى كانت الوردة عدمية لا تُرى ، نقطفها بين تيه وتيه ، وكانت الذكرى كسرة ، وكانت الوجوه فسيفساء تضم أجزاءها المتباينة إلى بعض . ومن ثم كانت زفرة الأسى وملامح الحداد نتيجة طبيعية .

آهِ !

لا توقظِ الدفوفَ ،

فما آن لنا بعدُ أن نَهُزَّ الدفوفا

بين أرواحِنا وأجسادِنا ينكسر الإيقاع ،

فلنبقَ فى العراءِ وُقوفا

فى انتظار المعاد أعجاز نخل

أو ظلالا فى غيبة الوقت ترعى

كلأ ناشفا ، ودمعا نزيفا !

احتلت التلاوة القرآنية (النص الأب : النص المثال : النص المسيطر) الذى لا يطرح نفسه فى واقع الثقافة العربية كنص مكتوب فحسب وإنما كنص مطلق : مكتوب وشفهى معا ، مطبوع وحياتى فى آن[٤] – احتلت حيزًا حيويًا فى التركيب من خلال علاقة التناص فى استعارة الشاعر "فى انتظار المعاد أعجاز نخل" ولا شك أن عبارة "أعجاز نخل" ، تبين كيفية (المعاد) المنتظر إذ اقترن التركيب أعجاز نخل فى القرآن فى موضعيه الذى جاء فيهما بشكل من العذاب الهائل :

١– ﴿ فأهلكوا بريح صرصر عاتية . سخرها عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيام حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية ﴾ (الحاقة ٦ ، ٧) .

٢– ﴿ إنا أرسلنا عليهم ريحًا صرصرًا فى يوم نحس مُسْتمر . تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر﴾ (القمر ١٩ ، ٢٠) .

ونرجئ الحديث عن الحركة الثالثة لموضع آخر .

الحركة الرابعة :

ويتحرك بنيان القصيدة ليأخذ حركة رابعة (تمثل الحلم) أو (الأمل) فى بنية القصيدة ، فيأتى محققًا لرغبة الشاعر المكبوتة ، ويمتد من السطر الثامن والعشرين حتى السطر الخمسين .

مدنٌ فى ضُحى بعيد ، كأنَّا

من ذُرى وقتنا نُطل عليها

خلسةً وكأنّا
نَشمُّ عطر بساتينها
ونسمع من لغْو يومها هينماتٍ تصدّى
كأزمنة تستيقظ فى الوتر المشدودِ
كان الصمتُ يحتدُّ ،
وكان الوقت فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمِهِ
ويبكى ذويه
ثم يرفض عن الفردوس المخبّأ فيه
شجر يرسمُ الرياحَ
وغيمٌ قُزحى مرصّعٌ بالعصافيرِ ، رأينا
كأن سرب ظباءٍ
أو أنهنّ صبايا
يلُحنَ عبرَ المرايا
أوْ فى قرارةِ ينبوعٍ ، يضطجعن عرايا
يخلعن فيه شُفوفا
ويرتدين شُفوفا
يملأن منه أباريق للوضوءِ ،

وَيَنْفُضْنَ على الماء عُريَهن الوريفا

ورأينا .. كأنما سكت الوقت ،

ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ فى الرمل ،

وأبقت لنا الحصى والشظايا

ولعلنا نلحظ إعادة تشكيل مفردات صوره ، ويمكن أن نجعلها فى مقابلة بسيطة فى الجدول الآتى ، الأمر الذى يعكس المفارقة بين عالمين ؛ عالم الحلم وعالم الواقع الذى يعيشه وسبق أن قدمه فى مطلع القصيد :

الحلم	الواقع
شجر يرسم الرياح	شجر ليس فى المكان شجر راحل
أزمنة تستيقظ	طلل الوقت
كأنّا نشم عطر بساتينها	نستاف شذاها
يلحن عبر المرايا	وجوه غريقة فى المرايا
فى قرارة ينبوع، يضطجعن عرايا ينفضن على الماء عريهن الوريفا	أسيرات يستغثن
غيم قزحي مرصع بالعصافير	نماشي سرابه

وتأتى الطمأنينة والشفافية وهما العنصران الغائبان فى القصيدة ليكونا مفتاحى هذا الحلم وليحلا إشكالية الواقع . ولعل أطياف بعض المفردات لتوحى بهذا ، منها (ظباء ، صبايا ، مرايا ، شفوفا ، الوضوء ، الوريف) ، كما تجسده تلك الصورة الممتدة للصبايا وحركتهن وشفافيتهن ، ولكن سرعان ما ينفلت هذا الحلم من الأيدى ، وبعد أن كانت بدايته : "أزمنة تستيقظ فى الوتر المشدود" سطر ٣٣ كان نذير موته وانتهائه "سكت الوقت ثم غاض كما غاضت البحيرة فى الرمل" .

الحركة الخامسة :

ايُّها الوجهُ !

ايُّها الجسدُ الغضُّ !

أيها الجسدُ الغامضُ الذى تسكنه روحى

وترحل فيهِ

بين وقتين أيها الجسدُ الغامضُ تأتى

بين وقتين شاحبين ،

وهذا سريرُنا خارج الوقت ، وتنضو

لىَ عن غُصْنك الرطيب ، كأنى أتقرى سيرتى فى غضونِهِ ،

وآناءٌ مِّن الغبطة الحميمة تنهل ،

رعشتى الأولى تستفيق ،

وأعضاؤنا الشقيقة تَذوى كالرياحين ،

وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

ويخرج الشاعر من روّية الحلم السابق ليدخل مباشرة فى تجربة المصير والمآل والموت ، ويحلق بروحه ليفصل بينها وبين الجسد . وهو وإن توجه (للوجه) أو (للجسد الغض) فقد تدارك الخطاب بقربة من الواقع وبعده عن الحلم ، فوصف الجسد بأنه (غامض) وكأن هذا الغموض وتلك القوة القهرية المجهولة – التى تمثل الموت والفناء – هى التى تقف وراء التراكيب الشعرية ؛ فها هو الموت (ينضو) له عن غصنٍ رطيب لين يحمل رخاوة الحياة وترفها ؛ هذا الغصن الذى لا يلبث مع دورة الزمان أن يجف وينكسر ، ومن هنا لا يرى فيه الشاعر رمزًا له فقط بل معادلاً موضوعيًا لحياته ورحلته ، فأخذ يقرأ سيرته فيه . ولعل بنية الفعل (أتقرى = أتفعل) تعطى معنى التدرج فى حدوث الفعل كما تعطى معنى المطاوعة ، مما يشى بتلك القوة القهرية الدافعة .

وينطبق هذا على أفعاله التى يسندها لا لذاته بل إلى (رعشتى ، آناء من الغبطة الحميمة ، أعضاؤنا) هذا فى أفعاله (تستفيق ، تنهل ، تذوى) على الترتيب ، ويقف هو مسلويًا بينها .

وإن كانت هناك أفعال قد أسندت إلى روحه وجسده "الجسد الغامض الذى تسكنه روحى وترحل فيه بين وقتين" ، "أيها الجسد الغامض تأتى بين وقتين شاحبين"– فلم يحمل هذا الإسناد سوى ضرب من المتاهة

والغموض والشحوب فانتفت القيم الإيجابية من خلال وصف الجسد بالغموض فى العبارتين ووصف الوقتين بالشحوب ، ومن ثم إذا كانت ثمة نتيجة فهى عدمية سالبة .

الشكل البنائى :

يسير بناء القصيدة فى إطار محكم ليفيض بإيقاعات التجربة المتفاوتة من خلال حركات القصيدة المتنوعة بين الأسى (حركة ٢) ، والحلم (حركة ٤) ، والموت (حركة ٥) ، وتتآزر معها الحركات (١)، (٣) ، (٦) التى تمثل محاور ارتكازٍ لجوانب التجربة والتى تقدم الموقف الوجودى المركب الذى يشكل إشكالية المبدع .

ولعل النظر للحركات الثلاث معًا وربطها بمواقعها على مستوى القصيدة يقدم جانبًا قد لا يتحقق للنظرة الأولى :

حركة (١)

طللُ الوقت ، والطيورُ عليهِ وُقَّعٌ .
شجر ليس فى المكان ،
وجوهٌ غريقةٌ فى المرايا
وأسيراتٌ يستغثن بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ شظايا

حركـة (٣)

طلل الوقت والطيور عليه وُقّعٌ

شجرٌ ليس فى المكان ، وأصوات تجئُ

وطيورٌ بيض تطير الهُوينى

شجرٌ راحل ، ووقت خَبئ

حركـة (٦)

طللُ الوقت ، والطيورُ عليه وُقّعٌ .

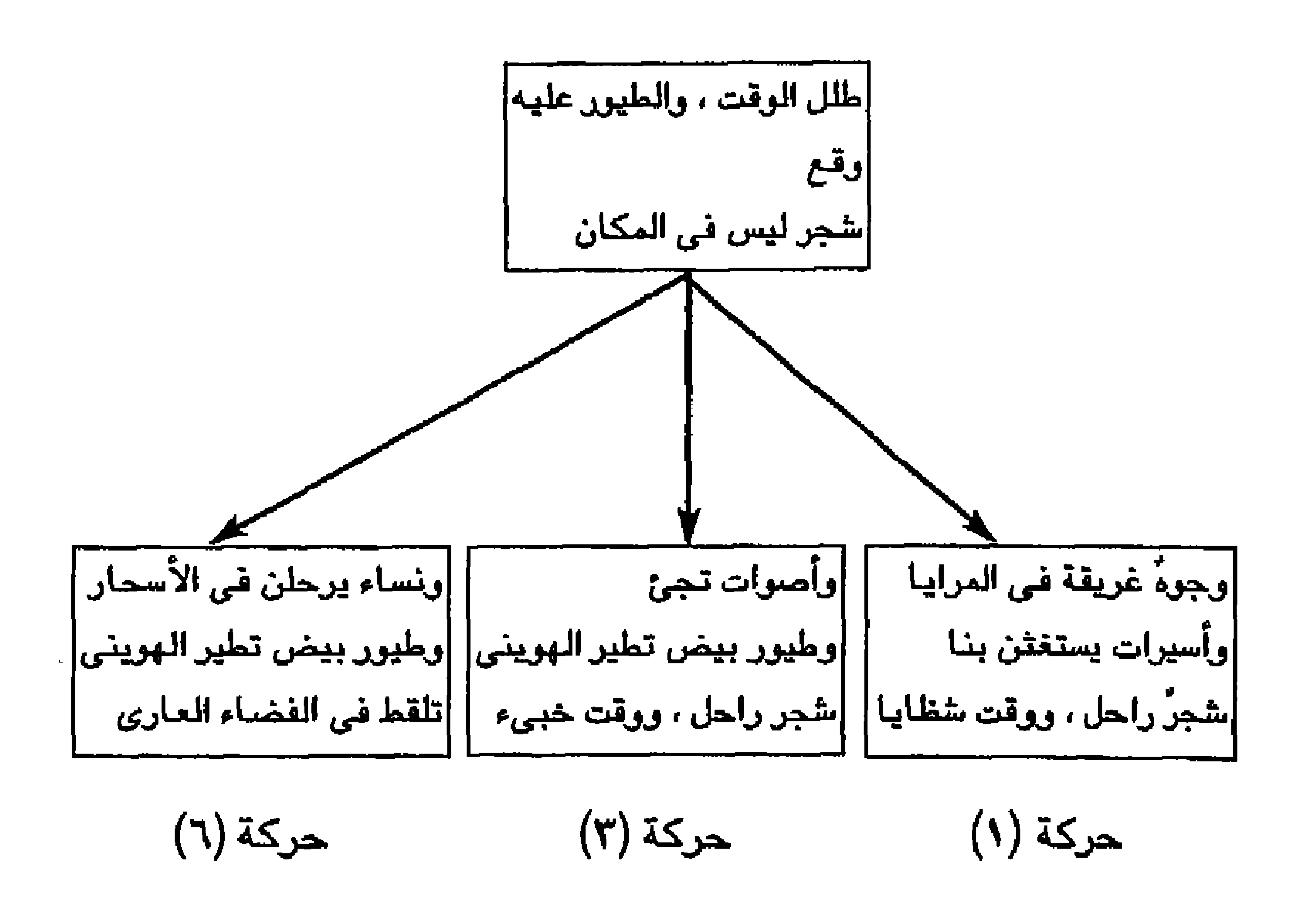
شجر ليس فى المكان

نساء يَرْحلْنَ فى الأسحارِ

وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى

تلقط الوقتَ فى الفضاءِ العارِى

ولعل وضع الأبيات فى المخطط الآتى ليسهل علينا دراسة هذه الحركات :



من هنا نستطيع أن نقول إن وحدةً مثل :

طللُ الوقت ، والطيورُ عليهِ

وُقَّعٌ .

شجرٌ ليس فى المكان ،

تمثل محور ارتكاز رئيسى للقصيدة ومفتاحًا لعالمها ، إذ يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها من الوضع الطبيعى المعتاد . وبنظرة لتوظيف الشاعر لها نجدها العنصر الذى يحمل إشكالية التجربة والذى يتراءى من آنٍ لآخر بدلالته المكثفة .

كما جعل الشاعر – فوق ما سبق – محاور فرعية أخرى ، وهى وإن كان لها دلالة على مستوى هذه الحركات الانتقالية ، فلها دلالة ترتبط بكل حركة مع ما يليها ، لذا نجد التركيب : "شجر راحل ووقت خبىء" محورًا فرعيًا بين الحركتين الأولى والثالثة ، وكذا تعبيره :"وطيور بيض تطير الهوينى" محورًا بين الثالثة والسادسة .

ومن ثم تتوسط الحركة الثالثة كاملة النص ، ليس فقط على مستوى الشكل بل على مستوى التركيب والمعنى أيضًا ، فيبدأ من عندها انهيار منحنى العناصر الداخلة فى تشكيل البناء الشعرى فى هذه الحركات ، فنجد فى الحركة الأولى : "وجوه غريقة فى المرايا" ، "وأسيرات يستغثن بنا (بداية التجربة) ، وفى الحركة الثالثة "أصوات تجئ (وسط التجربة) وتأتى الحركة السادسة "نساء يرحلن فى الأسحار" (نهاية التجربة) . وبعد أن كان الوقت خبيئًا فى الحركتين الأولى والثالثة صارت الطيور تلقطه وتقضى عليه حتى يتعرى الفضاء من كل شئ "تلقط الوقت فى الفضاء العارى" .

ومن ثم نجد انحدارًا فى عناصر البناء الشعرى نحو الفناء والتلاشى ، وهو انحدار يتسق مع تطور القصيدة حتى النهاية ، كما يعكس فى دلالة أوسع انحدار الزمن – عنصر الإشكالية فى القصيدة – من خلال وقعه وانعكاساته على الأشياء .

وإضافة لما سبق نجد بقية أسطر كل حركة تمثل تمهيدًا للحركة التالية لها ، وتتنوع بتنوعها ، مما يعكس بالتبعية حركة القصيدة ككل ، فكان غرق الوجوه ، واستغاثة الأسيرات ، ورحيل الأشجار ، وكون الوقت شظايا (هذا فى الحركة الأولى) – نذيرًا بنبرة الأسى التى لهجت بها الحركة الثانية .

وكان مجىء الأصوات ، وتحليق الطيور البيضاء ، والوقت الخبىء إيذانا بحركة جديدة تحمل حلم الشاعر وعالم الباطن ليمزق الغلالة الرقيقة بين الوعى الخارجى والداخلى للشاعر.

ثم كانت الحركة السادسة لينتهى الشاعر تلك النهاية الوجودية حيث نقطة البدء ، فكان الرحيل في الأسحار ، وكان تحليق الطيور البيضاء وهى "تلقط الوقت فى الفضاء العارى" .

ولعل هذه الحركات التى تمثل محاور ارتكاز (١ ، ٣ ، ٦) شكلت الجانب الوصفى السلبى فى القصيدة كقسيم لجانب آخر انفعالى تشكل من خلاله وعى الشاعر بقسمات تجربته . وإذا كانت هذه ملاحظة تبدو للوهلة الأولى فإنها تبقى الحقيقة الأخيرة ، يؤيد هذا حساب معامل بوزيمان(**) خلال هذه الحركات ، إذ ينعكس من خلال نسبة كلمات الحدث الى كلمات الوصف درجة الانفعال فى حين تعكس النسبة المعاكسة انفعالاً هادئاً .

الحركة الثالثة = ٠,٦

الحركة السادسة = ١,٥

فى حين جاءت الحركة الثانية = ٤,٧

والحركة الرابعة = ٤,٢

وجاءت الحركة الخامسة = ٠,٩ لتمثل حركة الموت والاستسلام بعيدًا عن الانفعال والتوتر.

---

(١) عبد الله الصائغ : الزمن عند الشعراء الجاهليين . بغداد : وزارة الثقافة ١٩٨٦ . عن مجلة "ألف" العدد التاسع ، ١٩٨٩ . ص ٧٥.

(٢) د. صبرى حافظ : التناص وإرشاريات العمل الأدبى . مجلة "ألف" ، العدد ٤ – ١٩٨٤ .

(*) اعتمدنا على الرسم الكتابى الذى ارتضاه الشاعر لقصيدته وجعلنا كل عدد من الأسطر مقطعًا من خلال المساحات البيضاء المتروكة بين كل مجموعة وأخرى من السطور وارتضينا إطلاق لفظ (حركة) على المقطع ليتمشى مع دلالة القصيدة . مجلة إبداع – عدد ٨ – ١٩٩١ .

(٣) حسن البنا عز الدين : جماليات الزمن فى الشعر ، نموذج النسيب فى القصيدة الجاهلية – مجلة "ألف" العدد ٩ .

(٤) صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى . ص ٢٧ مجلة "ألف" العدد الرابع سنة ١٩٨٤ .

(**) تقوم على حساب نسبة الكلمات المعبرة عن حدث إلى الكلمات المعبرة عن وصف ، ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعًا لزيادة ونقصان عدد كلمات كل من المجموعة الأولى والثانية . وتستخدم دالة على انفعال الأسلوب . فالكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف ويصحب ذلك بالضرورة زيادة النسبة (أى حاصل قسمة العددين) وذلك فى مقابل تميز الكلام الصادر عن انفعال هادئ بالسمة المعاكسة مما يؤدى إلى انخفاض النسبة . لمزيد من التفصيل يراجع د. سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، دار الفكر العربى . مصر .

تَفعِيلُ النَّحو إنتاجُ الشّعْرِيَّة *

دراسة فى قصيدة "الوحتان"
للشاعر حسن فتح الباب

* (نشرت الدراسة بمجلة " جذور التراث – النادي الأدبي الثقافي بجدة – العدد الخامس – ٢٠٠١ م)

لوحتان

(١)

١- لأنك عُمِّدْتَ مستلهِما

٢- رؤاك بنار القرى

٣- تفرَّدتَ بالماء نارا

٤- وبالنار ماء ، وبالصمت أدنى

٥- من الهمس ، وبالصدر أحنى

٦- من العنق المشرئب :

٧- واحة من ماء المروج

٨- لوحة لاحتضار الضجيج

(٢)

٩- من الطين حتى خروج الأجِنّة هذا اللهب

١٠- يداك ضياء الحنايا

١١- من الناى حتى أنين السواقى أزيز الحطبْ

١٢- يداك حنين الصبايا

١٣- وريشتك الجتلى والجنَى

(٣)

٣٠- واختلاج الندوب

٣١- من رماد القرى

٣٢- من مرايا الردى

٣٣- وحصار الشهب

٣٤- رنوة فى شقوق المدى

٣٥- غمضة فى ازرقاق الربى

٣٦- وبقايا نشيج

٣٧- لاصفرار الأريج

٣٨- واخضرار التعب

٣٩- أيها المستهام الذى

٤٠- كم نحب

(٤)

٤١- يا شجى المطر

٤٢- ممعنا فى رمال الضجر

٤٣- منعما بالرؤى تنفجر

٤٤- حالما بالهديل

٤٥- خلف ستر المقيل وبوح السكون

٤٦– عبرة لا تسيل

٤٧– ومتاع قليل .. شجون

٤٨– والأمانى شظايا وتر

(٥)

٤٩– يا أسير الديار خفى الصور

٥٠– لك منا القلوب التى

٥١– تحت شمس الغروب

٥٢– أشرقت

٥٣– والعيون التى فى محاق القمر

٥٤– ودعت حاملات العشاء الأخير

٥٥– قاومت

٥٦– قبست من رؤاك السهر

٥٧– فى مخاض الدروب

٥٨– وقعت خفقتين :

٥٩– لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠– لوحة لاخضرار التعب

*   *   *

(٦)

٦١- يا صفى الجموع

٦٢- كل غيم شجر

٦٣- كل جرح هلال

٦٤- يا نجى النجوع

٦٥- فانطلق

٦٦- كى تسير الحياة

٦٧- كى تضيء الجباه

٦٨- لا تغب

٦٩- كى نحب

٧٠- كى يغنى العناه

* * *

٧١- لا تغب

٧٢- ليكون الربيع

٧٣- لا تغب .. وانتصر

الإسكندرية ٢٣ سبتمبر ١٩٨٨

تبحث الدراسة الماثلة النص بما هو ممارسة لغوية ، تقوم فيه العلاقة بين المبدع واللغة على أسس جدلية ، يتولد منها النص الذى يسعى دوما لإنتاج أسلوبه الخاص ، حصنه المنيع ، عزلته الباهرة ، سجنه الرائع الذى يحتفظ بمفاتيحه داخله ، لكنها بائنة لمن لم يحفظ للمكان وقاره ، يصعد إيه على لغته .

إن النص لا ينتظر (البرابرة)[1] لينسوا له التشريعات، حتى إذا ما طال انتظاره ، جاءته الأخبار تنمى من حدود بأنه (ما عاد للبرابرة وجود) . ليس هو هذا المشاع الذى ينتظر أن يجود عليه الخارج بأطره ونظمه وأطروحاته . (ماذا سنفعل الآن بلا برابرة ؟ لقد كان هؤلاء الناس حلا من الحلول) . من أراد أن يدخل النص فليدخل على شرائطه .

أولا : فى البنية النحوية :

تسعى الدراسة النصية إلى إضاءة الجوانب المختلفة للعمل الفنى منها البنية النحوية . والوقوف بالتحليل على هذا الجانب يؤدى غايتين ؛ ذلك أن الكشف عن الإمكانات المتعددة التى يطرحها النص على مستوى البنية النحوية ثراء للجانب الدلالى ، إذ يحمل كل توجيه نحوى جديد للجملة مظهرا دلاليا مختلفا عن سابقه ، وهو ما يعود على البنية النحوية الكبرى للنص بالتغيير ، الأمر الذى يعدل من بنيته الدلالية . فنصبح بالفعل فى خضم حركية تتعدد أدوارها بين النحو والدلالة ، تغدو معها محاولة قسر القراءة على توجيه نحوى واحد حدا من ثراء النص .

فتعدد التوجيه النحوى هو التدشين الحقيقى لتعدد الدلالات ، إذ يعمل النحو على مستوى أولى للدلالة ، فوق مستوى الكلمة ودون مستوى

الرمز، وحتى عندما يتعدى مستوى الجملة إلى مستوى النص، سوف يظل يقدم توجيهاته لبنى النص، الأمر الذى يترتب عليه بلا شك وفرة فى التأويل وتعدد لأنماط القراءة.

ويُلْقى التحليل النحوى من جانب آخر ضوءًا على مكونات النص؛ ألفاظًا كانت أو جملاً بوصفها وحدات مكونة للنظام النحوى للنص. يقول عبد القاهر الجرجانى: فقد "علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه".(٢)

المقطع الأول (١-٨)(*)

ينبنى المقطع كله على الفعل (تفرد) المتوجه إلى مخاطب (تفردت). وبهذه الجملة البسيطة دون غيرها يكون الشاعر قد وفى البنية المنطقية للمعنى حقها؛ فنسب إلى المخاطب تفرده. بعدها يتوجه (الكلام) لأداء وظيفته الشعرية خلال ثمانية من الأسطر وبواسطة أربعة من المركبات الجَرِّيَّة (بالماء - بالنار- بالصمت - بالصدر) يشعب البناء وتنبنى تنويعاته.

تفردت ... "بالصدر أحنى من العنق المشرئب:

واحة من سماء المروج

لوحة لاحتضار الضجيج"

فيتعدد التوجيه النحوى للمفردتين (واحة– لوحة) فى ضوء النقطتين المتعامدتين السابقتين (علامة التوضيح) بشكل يعدد الدلالة . كما يمكننا أيضا تجاوزها فنغلب النحو على الرسم الكتابى . ومن نتائج الحالين يتعدد التوجيه كالتالى :

– النصب ، على أن واحة (تمييز) لاشرئباب العنق

من العنق (المشرئب ←— واحةً من سماء المروج)

(المشرئب ←— لوحةً لاحتضار الضجيج)

– أو النصب أيضا على أن واحة (حال) للفاعل فى الفعل تفردت ، ويمكن لها أن تؤول بمشتق فتطرد بهذا على قواعد النحاة ، بعد أن فرض التعقيد على اللغة سطوته:

(تفردت ←— واحةً من سماء المروج)

(تفردت ←— لوحةً لاختضار الضجيج)

– ويمكن لنا كذلك أن نرفع كلا من (واحة – لوحة) على أنهما خبر لمبتدأ محذوف يعود على الضمير أنت فى الفعل تفردت .

(أنت ←— واحةٌ من سماء المروج)

(أنت ←— لوحةٌ لاحتضار الضجيج)

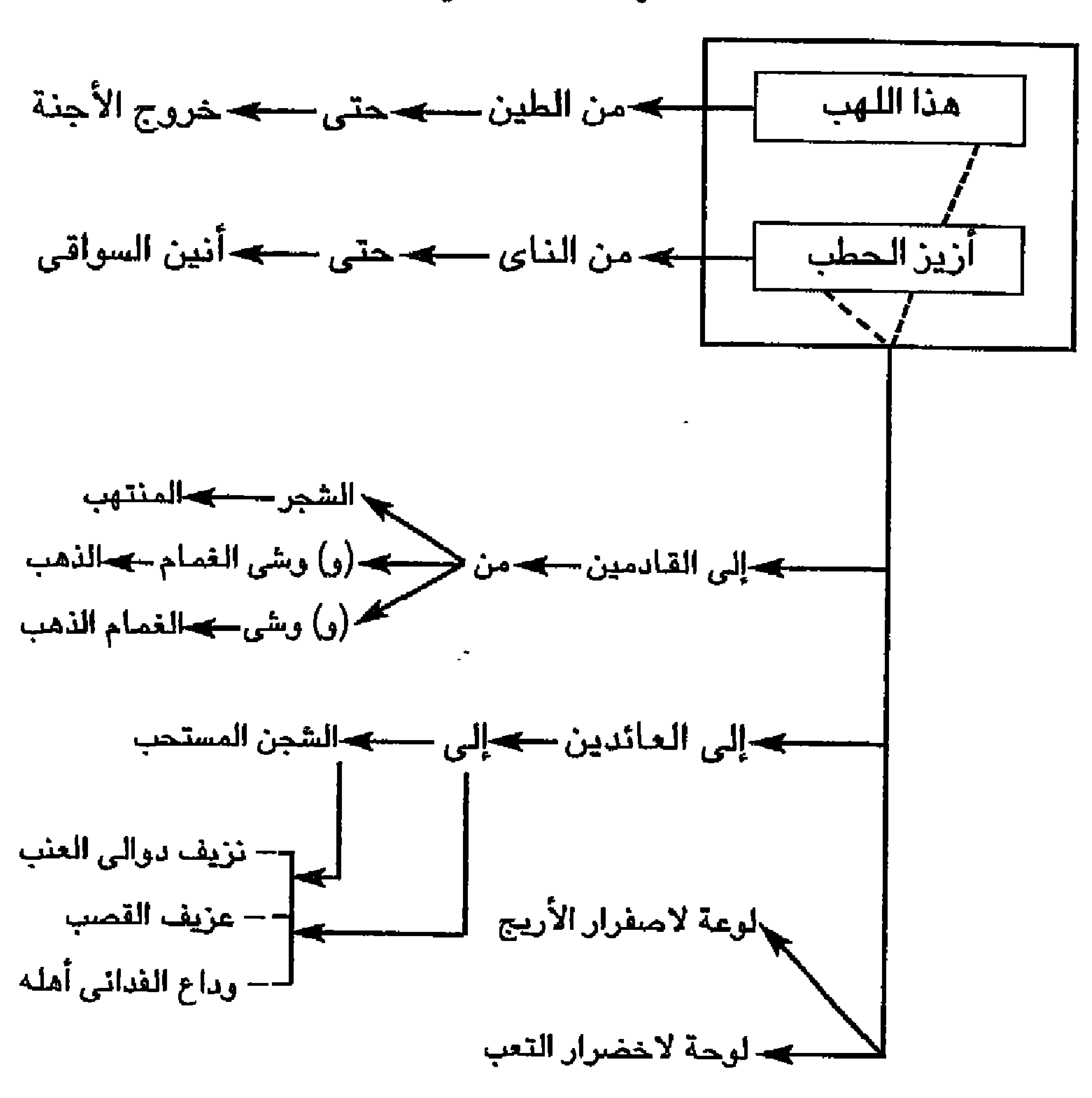
ومن ثم تكون الدلالة رهن التوجيه النحوى على الحالية أو الخبرية أو التمييز.

المقطع الثانى (٩-٢٢)

لهذا المقطع لدى تصوران ؛ **تصور أول** :

يتكون من حركتين ؛ حركة أساسية وأخرى ثانوية . ويوضحه المخطط التالى :

حركة أساسية



حركة ثانوية

١٠- يـداك ضيـاء الحنـايـا
١١- يـداك حنيـن الصبـايـا
١٢- وريشتك المجتلى والجنى
١٣- يـداك انسيـاب الغضـب

(جوقة)

- وبهذا نعيد لاسم الإشارة فى السطر (٩) صدارته ونرد الجملة نحويا إلى نسقها الأساسى الذى انحرف عنه التركيب الشعرى . وكذلك فعلنا مع السطر (١١) حيث تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ النكرة المضاف إلى معرفة . وصورة النحو فى النص وإن لم تكن أصلا عند النحاة ، فإن الشعر بدوره لا يبحث عن الشائع المألوف .

- وكما كان المبتدأ فى (هذا اللهب) عاملا أو متعلقا لمركب الجر (من الطين) ، وكذلك المبتدأ فى (أزيز الحطب) متعلقا للمركب (من الناى) - فإن كلا منهما أو هما معا يتعلق بهما المركبان الجريان (إلى القادمين - إلى العائدين) .

- وعبارة (نزيف دوالى العنب) ونظيراتها تدخل مع (الشجن المستحب) فى علاقة (بدلية) أو (وصفية) أو ربما تعمل (إلى) فيها عمل الجر (إلى العائدين إلى الشجن المستحب ، إلى العائدين إلى نزيف دوالى العنب ، .....) .

- وبتعيين "تغدو" خبرا ، تصبح عبارتا (لوعة لاصفرار الأريج) و (لوحة لاخضرار التعب) خبران جديدان لكل من (هذا اللهب) و(أزيز الحطب).

أولهما معا . وكما يمكن أن يتوجه الوصف (الذهب) إلى وشى الغمام (الوشى ذهبا) ، يمكن له أيضًا أن يتوجه إلى الغمام فيصبح الوشى وشيا لذلك (الغمام الذهب) .

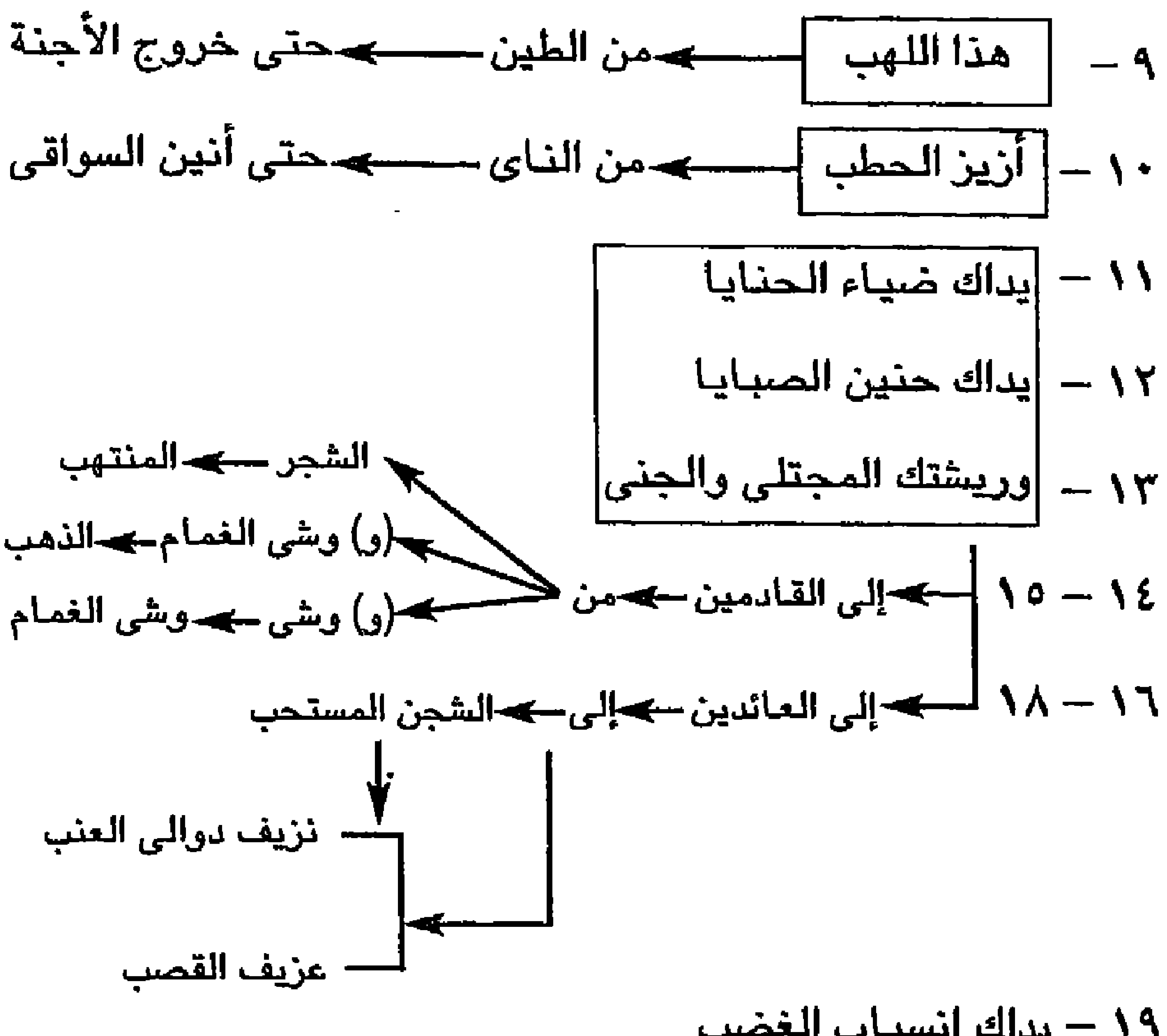
– ومع قراءتنا للحركة الأساسية للمقطع علينا أن نرهف السمع لهذه السطور التى تمثل نداء خلفيًا تغنيه (الجوقة) أو (الكورس) لهذا المخاطب (الشعب فى تأويلى) .

– وعلينا أن نتوقف بين السطر والآخر لنسمع هذه الهينمات – الحركة الثانوية – التى يتغزل بها متناصة مع "نشيد الإنشاد" من شولميت إلى سليمان أو من سليمان لشولميت ، أو هى هينمات متعبد بها لهذا المخاطب ، هينمات تتبادل فى حوارية بين صوت (الجواب) كما يسميه الموسيقيون – أعنى صوت المتكلم داخل النص – و(القرار) الذى يمثل هذه الجوقة الخلفية . وعلينا أن نلحظ حينئذ تداخل هذه السطور فى نسق القصيدة محتلة السطور (١٠، ١٢، ١٣، ١٩) .

ويتمحور كل من صوت المتكلم بالقصيدة وصوت (الجوقة) حول مخاطب واحد ، لكنه مع المتكلم بالقصيدة (متكلم عنه) نحو (القادمين من الشجر المنتهب ، العائدين إلى الشجن المستحب .....) ومع الجوقة (متكلم إليه) .

والجوقة هنا كما هى فى المسرح اليونانى والكلاسي تمثل الرؤية الثاقبة والمعرفة الكاملة التى تتجاوز الظواهر لتحيط بالبواطن والجواهر . إنها الهدوء والاستقرار ، إنها المعرفة الحقيقية بالشىء قبل أن يبدأ ، حتى قبل أن يوجد .

تصور ثان :



١٩ – يداك انسياب الغضب

٢٠ – وداع الفدائى أهله

لوعة لاصفرار الأريج

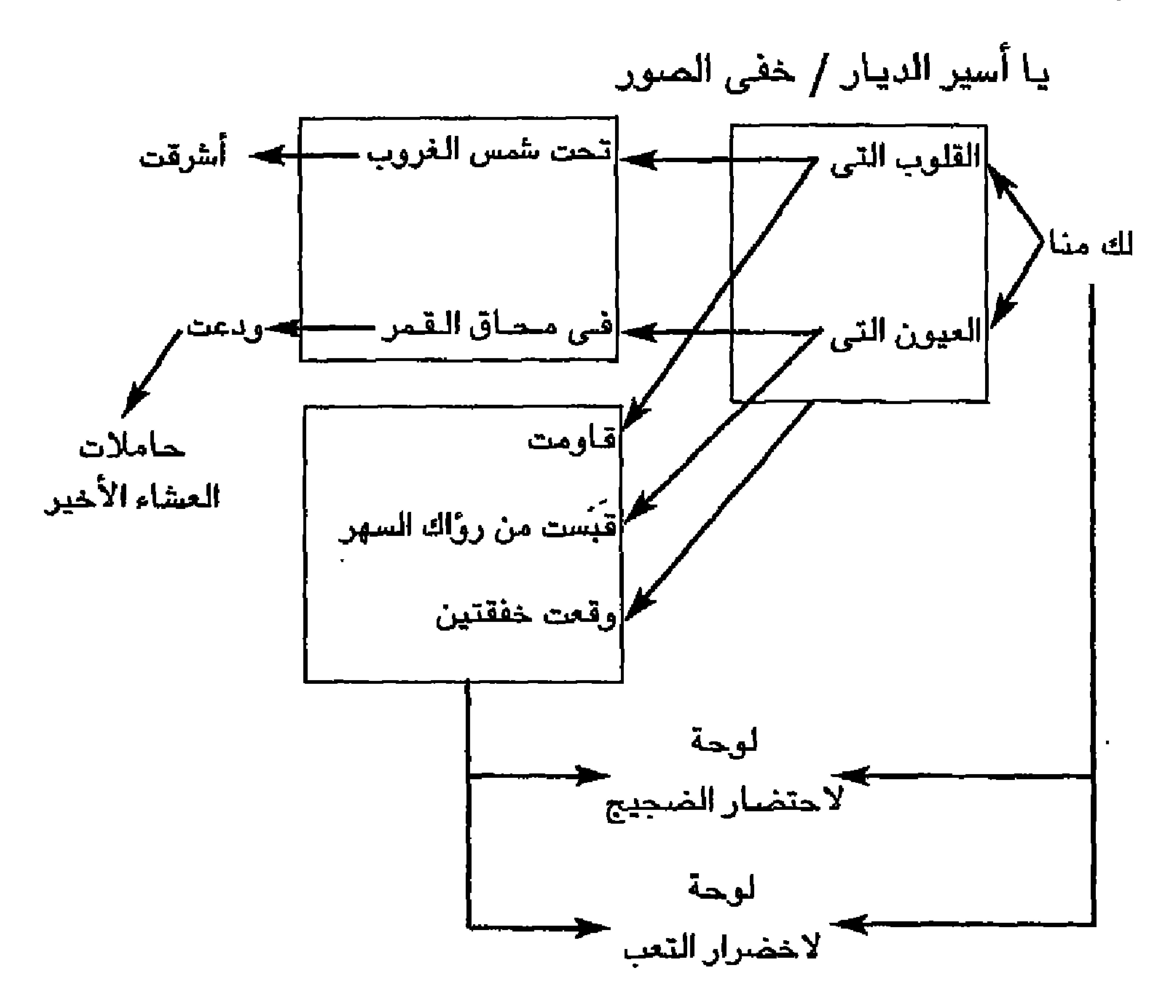
لوحة لاخضرار التعب

– وفى هذا التصور يتعلق المركبان الجريان (إلى القادمين – إلى العائدين) وما يتصل بهما بالعبارات الموضحة (يداك ضياء الحنايا ، يداك حنين الصبايا ...)

- وتغدو الجملتان (لوعة لاصفرار الأريج - لوحة لاخضرار التعب) خبران للمبتدأ (وداع) فى قوله (وداع الفدائى أهله) .

المقطع الخامس (٤٩- ٥٠)

وفرة التوجيهات النحوية نلمسها أيضا فى هذا المقطع الخامس ، ويبينها ذلك المخطط:



يكاد يخلق النص فى كل جملة فجوة يجاوز بها النمط الشائع والبسيط للنحو.

– فعبارته (لك منا القلوب التى تحت شمس الغروب أشرقت) يعترض فيها بين الموصول وصلته بالظرف والمضاف إليه (تحت شمس الغروب) وكذلك يفعل أيضا مع جملته (لك منا العيون التى فى محاق القمر ودعت حاملات العشاء الأخير) ، ولنلحظ توازن الجملتين تركيبيا وتماثلهما ، بل أيضا توازن الاعتراض داخلهما .

– وعندما نصل للأفعال (قاومت – قبست – وقعت) فإن التوجيه النحوى يصرفها

إما إلى (القلوب) ⟸ (القلوب التى قاومت ، التى قبست ، التى وقعت)

أو إلى (العيون) ⟸ (العيون التى قاومت ، التى قبست ، التى وقعت)

وإذا كانت (العيون تقبس السهر) و(القلوب توقع خفقتين) فإن تعدد التوجيه النحوى فى سياق الشعر يسمح (للقلوب أن تقبس السهر) و (للعيون أن توقع خفقتين) . ويمكننا أن نوجهه توجيهًا ثالثًا على (القلوب والعيون معا) .

– ومع وفرة هذه التوجيهات يمكننا أن نضيف متغيرًا آخر مع سائر الأفعال المتصلة (بالقلوب والعيون) هو المركبان الظرفيان (تحت شمس الغروب) و(فى محاق القمر) . ويبدو أن تقديم كل منهما على الموصول الفعلى (أشرقت – ودعت) هو ما سمح لنا بأن ندخلهما فى علاقات دلالية جديدة مع أفعال تمثل جملاً أخرى للصلة على سبيل العطف المقدر (التى قاومت ، التى قبست – التى وقعت) .

- وثمة توجيه للكلمتين (لوحة - لوحة) فى السطرين (٦٠,٩٥) فتعد كل منهما بدل بعض من كل من (خفقتين) السابقة عليهما. أو يتوجهان إلى الرفع على الابتداء ، فيتعلقان ببداية المقطع :

(لك منا ← لوحة لاحتضار الضجيج) .

لك منا ← لوحة لاخضرار التعب) .

المقطع السادس (٦١- ٧٣)

بإمكاننا أن نحمل التركيب فى السطور (٦١ - ٦٤) على أنه :

٦١- يا صفى الجموع ← ٦٢ - كل غيم شجر

٦٣- كل جرح هلال ← ٦٤ - يا نجى النجوع

أى أنه (يا صفى الجموع كل غيم شجر ، يا نجى النجوع كل جرح هلال) ، لكن التركيب الشعرى جنح الى بناء الجملتين المتناظرتين على وضعيه متعاكسة .

هى - يا صفى الجموع ← كل غيم شجر

↙ كل جرح هلال

- يا نجى النجوع ← ..... (حذف) .

ثانيا : النص ووحداته المفصلية :

لوحتان ، هذا هو العنوان الذى احتشد له النص بطريقة مراوغة تناوش اعتيادنا الأليف لمثل هذه العنوانات . نبدأ القراءة وكلنا توقع للشكل الممكن ارتياده ، كأن تأتى القصيدة فى لوحتين أو تتوزع الصور المتواترة فى النص لترسم لنا لوحتين أو حالتين ، حتى الوجود المباشر لهذا المدلول يحاول النص مراوغته على امتداد النص ، وهو ما يقودنا إلى الوحدات المفصلية فيه .

ثم وحدات بنائية تتميز داخل البناء ، تحتل السطور التالية (٧، ٨) (٢١، ٢٢) (٥٩ ، ٦٠) . وطّأ لاستنتاجها مؤشرات نصية كبنية التشابه والتكرار ، فى ضوء النحو والصرف والأصوات ، إضافة لموقعيها فى نهاية المقاطع (تتحدد المقاطع لدينا من خلال مساحات الفراغ بين السطور المتوالية) .

تُسْبَق هذه الوحدات دومًا بنقطتين رأسيتين (علامة التوضيح) مما يعنى أن مد نوع من العلاقة بين هذه الوحدات المفصلية أمر وارد على الأقل باعتبار التناظر بين وحدات النص .

وحدة مفصلية أولى	٧- واحة من سماء المروج
	٨- لوحة لاحتضار الضجيج
وحدة مفصلية ثانية	٢١- لوعة لاصفرار الأريج
	٢٢- لوحة لاخضرار التعب

وحدة مفصلية ثالثة ٥٩– لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠– لوحة لاخضرار التعب

هنا نلحظ :

(أ) التماثيل البنائى على المستوى النحوى لسائر مكونات هذه الوحدات .

[اسم + مركب جرى (حرف جر + مركب إضافى)]

وكذا التقارب الصوتى ؛ فالكلمة الأولى هى (لوحة) وعندما تتغير فهى (واحة) وهى (لوعة) . وتتأتى العلاقة الصوتية واضحة أكثر بين (واحة) و(لوعة) من خلال المقارنة بالقاسم المشترك وهو (لوحة) .

واحة ← لوحة → لوعة

وهذا التقارب الصوتى والصرفى نلحظه بين (اصفرار – اخضرار – احتضار) وكذا بين (ضجيج – أريج – مروج) .

(ب) السطران المكونان للوحدة الأولى يقفان فى علاقة تطابق أو تشابه أو على الأقل مطلق التجاور . بيد أن هذه العلاقات لا تتوافر فى الوحدة الثانية ، ومن ثم على المتلقى أن يؤجل توقعه الذى ربما يبنيه على نمط الوحدة الأولى . بل التناقض الداخلى قائم داخل الوحدة نفسها (الاصفرار× الاخضرار) إذا أخذ بدلالاتهما الفنية على الاعتداد بأن (الشحوب × النماء) (اصفرار الأريج × اخضرار التعب) .

(ج) ربما هيأ لنا الوضع البنائى للسطرين (٧، ٢١) عد كل منهما مقابلا للسطر التالى له ، وهكذا تتوازى (واحة من سماء المروج) مع (لوحة لاحتضار الضجيج) ، وكذلك (لوعة الاصفرار الأريج) مع (لوحة لاخضرار التعب) ، وكأن هذه (الواحة) أو هذه (اللوعة) هى التجلى للوحة الأخرى الغائبة (لاحظ التقارب الصوتى المشار إليه آنفا) .

(د) يعود النص فيجمع معًا اللوحتين المتفرقتين فى مقطعين مختلفين سطرى (٨ ، ٢٢) فى نهاية مقطع واحد سطرى (٥٩ ، ٦٠) .

٥٩- لوحة لاحتضار الضجيج

٦٠- لوحة لاخضرار التعب

هنا يمكننا القول أن هذه الوحدة هى الوحدة المفصلية لمجمل النص ، والتى تمثل (جين) النص ، أو مورثاته التى يتخلق فى ضوئها ، إنها شفرته التى تكون منها تركيبه العضوى ، حتى أن النص عندما اختزل فى العنوان (لوحتان) فإن ما تم اختزاله تحديدًا هو هذه الوحدة المفصلية بالدرجة الأولى .

(هـ) فى (لوحة لاحتضار الضجيج) نحن مع صفات بشرية ، مع المعاناة ، مع النزع الأخير ، هذا الصراع القائم على حافة الحياة وعلى شفا الموت ... وهو صراع يشتمله الضجيج بالأصالة ، لكن مآله إلى الهدوء والسكينة والسلام .

وإذا كان الاحتضار السابق يشير إلى ركود الحياة ، فإن الاخضرار فى قوله (لوحة لاخضرار التعب) يعنى البعث والحياة ، وباقتران الاخضرار بالتعب تكون الثمار .

وبالتالى نحن أمام لوحتين : لوحة للصراع الذى يئول إلى الهدوء والسكينة ، وأخرى للعناء المثمر .

ثالثا : مكونات الطبيعة وعلاقة الإضافة :

يخبرنا الحدس بأن المركب الإضافى هو هيكل القصيدة وقوامها . والمقاربة الإحصائية تؤكد ذلك ؛ فاحتواء قصيدة ليست بذات طول على هذا النحو على مركبات إضافية يبلغ عددها ستة وأربعين مركبًا أمر يجانب المعتاد والشائع .

من هذه المركبات عشرون مركبًا مسبوق بحرف جر ، وعشرة آخرون واقعة بعد ظروف للزمان أو المكان (حتى – خلف) هذا اعتدادًا بالعطف سواء أكان عطفًا ظاهرًا أو مقدرًا ، وهى دومًا فى موقع المكمل . والبؤر التى تتعلق بها مثل هذه المركبات الكثيرة محدودة إلى حد كبير ، ومن ثم كان هذا المركب الإضافى تحديدًا مع المركب الجرى من أهم العناصر التى وسعت الجملة النحوية داخل النص ومدتها .

كان هذا موقفًا للنص من اللغة ، وله أيضا موقف متميز من مكونات الطبيعة حوله ؛ فمعلوم أن انسجام المرء مع ما حوله من أشياء على أى شكل كان أمر طبعى ، لكن الفنان يعيد وضع هذا الانسجام على وضعيه جديدة فالإحساس بالهمس والضجيج والأنين والشهب واللهب والانسياب والاحتضار ، الندى ، العراء ، القمر ، المروج ، الإحساس بكل ذلك وغيره أمر وارد ، والقراءة المبدئية نفسها تكشف عن تكتل متميز لهذه المفردات – مفردات الطبيعة _ بصورة لا تخطؤها العين ، لكن على أى نحو ، كيف يصنع الشعر من (لغة الأشياء) (كلامًا بالأشياء) و (عن الأشياء) .

ومن ثم نحاول هنا دراسة تشكيل عناصر الطبيعة داخل المركب الإضافى لبناء الصورة الشعرية أو استكشاف دور المركب الإضافى فى النص فى طرح تصور جمالى ، عندما يتلبس به جانب دلالى خاص هو عناصر الطبيعة . إننا فى النهاية ندرس (بنية جمالية فى ضوء مكون تركيبى) .

يتألف المركب الإضافى من خانتين (موقع المضاف + موقع المضاف إليه) . وتتوزع مركبات النص الإضافية – التى يبلغ عددها أثنين وأربعين مركبًا ، بعد تنحية المكرر والمضاف إلى ضميرٍ – تتوزع كالآتى :

(أ) مركبات إضافية ثلاثة فقط ، يمكن لها أن تخلو من أحد عناصر الطبيعة كمكون لها (هذا رغم تفاوت الباحثين فى الدلالة فى توجيه كثير من المفردات نحو الحقول الدلالية ، خاصة فى ضوء السياق ويتعقد الأمر للغاية فى إطار الشعر لمستوياته الدلالية المتعددة ونظمه الإشارية الخاصة) . وهذه المركبات هى (ستر المقيل – انسياب الغضب – بقايا نشيج) ، لكننا نلحظ المضاف إليه وقد جاء معنويًا ، وكان المضاف مصدرًا يشير دومًا إلى تجسيد ، فيصبح للمقيل ستر ، وللنشيج بقايا ، والغضب المعنوى ينساب فيضانًا .

(ب) مركبات ستة نؤثر تنحيتها رغم صلة بعض مكوناتها بالطبيعة (كالأشياء والبشر) هى (مرايا الردى – حاملات العشاء الأخير – أسير الديار – وداع الفدائى – صفى الجموع – أنين السواقى) .

وبذا يصبح عدد المركبات التى لم يدخلها أحد عناصر الطبيعة إلى الأخرى التى دخلتها (٩ : ٣٣) ، أى بنسبة كلية هى (٩ : ٤٢) أى بنسبة

أقل من خمسة وعشرين بالمائة من مجمل التراكيب ، فى حين أن تراكيب بنسبة خمسة وسبعين بالمائة دخلتها مفردة من مفردات الطبيعة .

(ج) وداخل البناء النحوى وجدنا :

– أربعة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة الدلالى فى موقع المضاف (هلالى رحيل – رمال الضجر– شظايا وتر – اخضرار التعب).

– ستة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة فى موقع كل من المضاف والمضاف إليه (شمس الغروب – محاق القمر – نار القرى – اصفرار الأريج – ضفاف البروج) .

– واحد وعشرون تركيبًا كانت مفردة الطبيعة فى موقع المضاف إليه ، أى بنسبة تبلغ خمسين بالمائة من مجمل المركبات الإضافية فى النص . (ومن ثم يصبح مجمل ما لدينا فى موقع المضاف إليه فقط من هذا الحقل الدلالى – سبعة وعشرين لفظة) .

– هذه المركبات السابقة هى : (خروج الأجنحة – حنين الصبايا – نزيف دوالى العنب – كل غيم – كل جرح – أزيز الحطب – وشى الغمام – عزيف القصب – سيفى نخيل – حصار الشهب – ازرقاق الربى – احتضار الضجيج – ضياء الحنايا –دفء العراء – اختلاج الندوب – خفى الصور – شقوق المدى – شجى المطر – بوح السكون – نجى النجوع).

ولما كان المضاف إليه هو المحكوم عليه (المسند إليه) والمضاف هو الحكم (المسند) وكانت الغلبة والسيادة لمفردات عناصر الطبيعة – فى موقع المضاف إليه ، أمكن لنا أن نبرهن أسلوبيًا على أن النص يتخذ من

عناصر الطبيعة رموزه الأساسية التى يُجْرى عليها حكمه ؛ ذلك أن المضاف اليه فى المركب الإضافى هو رأس الدلالة وما سوف يشغل هذا المحل سيكون صاحب السهم المعلى فى تشكيل الدلالة العامة للتركيب ؛ فازرقاق الربى ينتج لنا ربا مزرقة أما اخضرار التعب فينتج تعبا أخضرا ، وتركيب رمال الضجر يمنحنا ضجراً له حال الرمال . ولو أن النص انحاز إلى النمطين الأخيرين لتولد نص يعتمد العناصر ذات الدلالات المعنوية أساسا للبناء . ولكن هذا ما لم يكن ، فانحاز صوب نموذج النمط الأول مختزلاً تجربته فى عناصر الكون بوصفها مادة أولى للتشكيل لديه ؛ (فتنزف دوالى العنب – ويئز الحطب – ويتعالى عزيف القصب – وتزرق الربى – ويحتضر الضجيج – ويبوح السكون – وتمخض الدروب ..)

رابعا: المركب الإضافى والملاءمة الدلالية :

فى إطار محاولة تقديم تشخيص أسلوبى للنص يكشف عن بنيته المجازية سوف نتخذ المركب الإضافى – الذى يستقطب النص كله – مادة للدراسة . ومن خلال قراءة دلالية لركنى المركب الإضافى – بوصف علاقة الإضافة هى المولدة لطاقة المجاز فى التركيب – يمكننا أن نقدم الجدول التالى لمركبات النص الإضافية (**): .

ملاءمة	عدم ملاءمة من الدرجة الأولى	عدم ملاءمة من الدرجة الثانية
نار القرى	عزيف القصب – هلالى رحيل	احتضار الضجيج
خروج الأجنة	أنين السواقى – أزيز الحطب	اصفرار الأريج
حنين الصبايا	وشى الغمام – سيفى نخيل	اخضرار التعب
دوالى العنب	حصار الشهب – ازرقاق الربى	دفء العراء
وداع الفدائى	نجى النجوع – نزيف دوالى العنب	مرايا الردى
شمس الغروب	ضياء الحنايا – انسياب الغضب	شقوق المدى
محاق القمر	اختلاج الندوب – رماد القرى	بقايا نشيج
سماء المروج	رمال الضجر – ستر المقيل	شجى المطر
أسير الديار	شظايا وتر – مخاض الدروب	بوح السكون
خفى الصور		
حاملات العشاء الأخير		
صفى الجموع		

ويتحدد معيار الملاءمة (***) لدينا بناء على السمات الانتقائية التى تميز كل مفردة وانتمائها لحقل دلالى بعينه يختلف بدرجات متفاوتة عن الحقل الآخر ، أيضًا بناءً على ما يمكن أن ينشأ من علاقات التجانس الدلالى أو عدمه بين المفردات فى حال الإضافة .

(أ) مستوى الملاءمة :

القائمة الأولى تتضمن (مركبات إضافية) تستقيم العلاقة بين طرفيها فى ملاءمة واضحة بين المضاف والمضاف إليه (نار للقرى)

(خروج للأجنة) (وداع الفدائى لأهله أو وداع للفدائى من أهله) (أسير فى الديار) (خفى فى الصور) (شمس للغروب) (محاق للقمر) ..

وفيها لا يعمل أى من المضاف والمضاف إليه بعيدًا عن الآخر فيما أتصور ، بل يتحدان اتحاد مركب الكيمياء ، فيكتسب المركب قيمًا إشارية خاصة . فعلى سبيل المثال فى (نار القرى) لا تعمل كلمة النار بعيدًا عن كلمة القرى ، ربما لا يعنيان من كلمة النار سوى كونها وسيلة للإنضاج والدفء بما تتطلبه من توهج وحرارة ، ولا يعنينا من القرى سوى معالم حياة البسطاء . وتتحد هذه الأقسام الخاصة من قيم الدلالة معًا ، بما يصب فى دلالة (المعاناة) التى تستمد من كلية التركيب معًا (نار القرى) .

والمركب (شمس الغروب) ما يعنينا منه هو دلالة التركيب الإشارية التى تعود إلى الشمس حال هذا التوقيت المتعين (الغروب) . وكذلك (محاق القمر) يعنينا منه القمر حال المحاق . ومن ثم فما يشغلنا من هذه المركبات هو (قيمتها الإشارية النهائية) ، بما هى فى النهاية (رمز لغوى وقيمة إشارية) . ويمكننا أن نشير لهذه الدلالة النهائية للمركب الإضافى ، والمغايرة فى ذات الوقت لدلالة كل مفردة على حده بالصورة التالية :

أ + ب = جـ

حيث (أ) هى دلالة المضاف ، (ب) هى دلالة المضاف إليه ، (ج) هى دلالة المركب الإضافى نفسه .

على أن التخلى عن المجاز أو عدم الملائمة لم يغسل عن هذه المركبات شاعريتها أو قيمتها الإيحائية ، إذ يتخير النص فى النهاية مركبات قادرة على أن ترمز ، قادرة على أن تخلق مستويين ، مستوى

للأشياء والصور الحسيتين يؤخذ قالبًا للرمز وآخر للحالات المعنوية النفسية والمعرفية المرموز إليها ، فيوحدّ فيما بينهما فى ثياب من الرمز ، فمع (صفى الجموع) الذى ينعت بأنه (نجى النجوع) ، نحن مع هذا الإله البشر أو البشر الإله الذى يصادق الرعاع ، يناجى الحيارى تفضى إليه العذارى ، يتكشف أمامه الجميع عن آمالهم ، آلامهم ، أفراحهم ، نواياهم ... وأمام (شمس الغروب) التى تثير مواقف الوداع ، التلاشى ، الاضمحلال يكون (محاق القمر) ويكون نصف السطوع ، نصف الحقيقة ، نصف الأمل ، إنها الأشياء حيرى بعد الظهور وقبل الاكتمال ، فهل هى إلى الصعود والنمو أم إلى التلاشى والمغيب !

(ب) عدم الملاءمة :

فى القائمتين الثانية والثالثة يشارك كل من المضاف والمضاف إليه معًا فى صنع الصورة ، وفضلاً عن الإشارات المثارة فى مجمل التركيب ، فإن كلاً من ركنى المركب قادر على إثارة إشارات ودلالات خاصة . فدلالة الحصار فى قوله (حصار الشهب) لا تتحدد هذا التحدد الصارم الذى وجدناه مع كلمة نار فى قوله (نار القرى) . وعملية الإضافة هنا تكاد لا تطفئ هذا الكم الهائل من الإشارات التى تثيرها كل كلمة على حده . وكمّ السمات الدلالية التى تنحيها عملية الإضافة من كل مفردة وصولاً لدلالة عامة هى فى هذا الكتاب أقل بكثير من تلك التى تنحى فى قوله (نار القرى) و (شمس الغروب) .

ولنقل بتعبير آخر أن الانفعالات المثارة لا تأتى من المركب بأكمله وإنما أيضًا من ركنيه كل على حده . ففى (دفء العراء) و (شقوق المدى) و(اختلاج الندوب) و(رمال الضجر) كل مفردة داخل المركب الإضافى مازالت قادرة على أن توحى بمفردها ، ولم تزل العلاقة بين دلالة كلمة المضاف فى توتر دائم مع دلالة المضاف إليه ، ترفض الترويض والاستسلام لقهر علاقة الإضافة لها ، فقد يكون للعراء دفء فى (دفء العراء) ، ولكننا مع هذا لا نستطيع أن نتخلص من جموح كل من المفردتين وحضورهما بسائر طاقاتهما الدلالية (مطلق الدفء – مطلق العراء) ، وتصبح المعادلة هنا على النحو التالى :

أ + ب = أ ب

تتضاءل عملية تقييد الإضافة لعناصر المسند ، ويصبح ناتج الإضافة ، هو حاصل تبادلات غير محددة بين الوحدات الدلالية للمضاف والمضاف إليه .

(جـ) عدم الملاءمة من الدرجة الأولى :

تتفاوت مركبات هذه القائمة فى السمات الانتقائية بين المضاف والمضاف إليه ، بما يوفر لهما حدًا من المجاز ؛ فطرفى المركب يفترقان فى السمة المميزة لكلٍ منهما لكن ثمة سمات أخرى تجمع بينهما .

– ففى (أنين السواقى) ، لا يصدر الأنين إلا عن الإنسان

والإنسان = + مادى + حياة + صفة بشرية

أما السواقى = + مادى - حياة - صفة البشرية

وجامع المشابهة إلى عنصر المادية (طبيعة الشجن) التى تربط بين صوتى السواقى والأنين .

- وإذا كانت المسافة تتباعد ما بين الشهب وقيامها بالمحاصرة فى التعبير (حصار الشهب) إذ لا تملك الشهب من عنصر المبادرة أن تحاصر أو تترصد ، فإن علاقة التجمع والتكوكب قاسمًا بين الشهب وعملية المحاصرة .

- ومركب مثل (ضياء الحنايا) - ويمكن أن يكون فى أصله المقدر ضياءٌ من الحنايا أو ضياء فى الحنايا أو ضياءٌ للحنايا - هذا المركب يجمع بين طرفيه الطهر والصفاء والإشراق .

- وفى (نزيف دوالى العنب) لا تُنْتِجُ دوالى العنب (خمرًا) بل (نزفًا) ، وبذا يتراكب الخمر مع النزف ، أو النزف مع الخمر فى قائمة استبدالية واحدة . وتنشط علاقات الغياب ما بين المفردة الحاضرة منهما والأخرى الغائبة ، فتقترن (الخمر بالنزف) (واللذة بالألم) .

- وفى (عزيف القصب) ، العزيف فى الأصل صوت الرمال (عزيف الرمال). وإذا كانت الرمال تشير رمزيًا للمتاهة والجفاف والظمأ ، وكان العزيف صوت مرهب إلى جانب الرياح التى تحدثه ، صوت خفىُ لا يُدْرَى مأتاه ، ملغز - فإن دلالات القصب على التضاد تشير إلى الاستقرار ، الخصوبة ، الاخضرار ، الماء ... فإذا ما أُسند العزيف (صوت الرمال) على ما بينا إلى (القصب) فإن هذا يعنى خلخلة مفهوم الخصوبة فى دلالة رمز (القصب) .

(د) عدم الملاءمة من الدرجة الثانية :

تتباعد بشكل واضح عناصر التشابه والالتقاء ما بين طرفى المركب الإضافى فى مركبات هذه القائمة .

– ولننظر لمركب مثل (احتضار الضجيج) فى ضوء مركب آخر سبق هو (أنين السواقى) ، فالمساحة تتسع ما بين الاحتضار والضجيج ؛ فليس الفارق فقط بين سمات كل من المضاف والمضاف إليه (صفة البشرية) فقط كما فى (أنين السواقى) ، بل تخلو مفردة الضجيج فى المركب (احتضار الضجيج) من صفة البشرية وأيضًا من صفة المادية ، وتنغلق طرق التلاقى بين السمات الدلالية الخاصة بكل من مكونات هذا المركب .

– لون آخر من العلاقات نجده فى هذه القائمة المتوترة الدلالة ، ففى تركيب مثل (شقوق المدى) ، هل هى (شقوق فى المدى) كتشقق الجفاف والعطش ، يتشقق المدى كما تتشقق الأرض ، أم هى (شقوق مؤدية إلى المدى) ، فرجات ضوء فى جدار الكآبة الممتد ، فيبدع فيها رنوةً ، رؤيةً ، مستقبلاً عالمًا جديداً . يمتد هذا العالم فى التصور الأول ليتخلل شقوق الظلام ، ويمتد فى التصور الثانى عبر فيض من النور .

– وفى مركب مثل (اصفرار الأريج) تتراسل الحواس ، فيستعار للأريج وهو من المشمومات أوصاف حاسة أخرى هى هنا حاسة البصر ، فيوصف الأريج بالاصفرار ، وتستنفر الحواس تجاه اللون وتستدعى دلالاته المستمدة من سياقاته المتعددة .

- وتعتمد تراكيب أخرى مثل (دفء العراء) و (بوح السكون) على مفارقة دلالية بين ركنى المركب تصل به إلى حد التناقض الداخلى أو ما يقاربه ، فيعرف هذا التضاد القائم بين المضاف والمضاف إليه فى الدلالة الرئيسية على نحو ما نجد فى (بوح السكون) - (بالتناقض الظاهرى) ، يوضحه كشف جانب من السمات الانتقائية لكلا المفردتين .

فكلمة (بوح = + صوت) وكلمة (سكون = - صوت) ، ومن ثم يقوم المركب الإضافي دلاليًا على عمليتين يطلق عليهما "مارفن شنج" (المحو والإحلال)[٣] يصبح فيها المضاف إليه هو (المخصص الدلالى) للكلمة الرأس كلمة المضاف إليه ، فيمارس المخصص الدلالى (السكون) عملية محو للسمة الدلالية الأساسية لها (-صوت) ، ويحل محلها سمة أخرى هى (+ صوت) تلك الموجودة فى المخصص الدلالى نفسه وبالتالى تضفى علاقة الإضافة على (السكون) صوتًا ويصبح (بوح السكون = صوت) .

بيد أن توجهًا آخر يمكن إجراؤه على نفس التركيب ، فقد أخذنا فى التحليل السابق (السكون) بوصفه = + حركة ، وكانت آلية التناقض الكامل أولى بأن تستدعى (الصمت) بوصفه = - صوت ، بدلاً من السكون ، على أن السكون وإن كان يعنى الصمت إلا أن سمته الأصيلة فيما أتصور هى (- حركة) وفى ضوء هذا يصبح (البوح = + تحرر) .

ويغدو المحو والإلغاء فى (بوح السكون) من قبل المخصص الدلالى (بوح = + تحرر) للسمة (- حركة) الموجودة فى الكلمة الرأس (السكون) . ومن ثم يصبح بوح السكون = حركة .

خامسًا : من الملامح الصوتية فى النص :

يحفل النص بملامح صوتية منها الاهتمام غير العشوائى بالمفردات التى تمثل محاكاةً صوتية ، فورود أصوات مثل (الهديل - العزيف - الأنين - الأزيز - الضجيج - النشيج - الهمس) فى نص شعرى كهذا أمرٌ لافت خاصةً مع كونها دومًا ضالعةً فى التصوير الشعرى حيث كانت .

توقفنا هذه المفردات على صوت الطبيعة الحى بعيدًا عن اللغة المصطلحية الاعتباطية ، صوت يمثل لغة الأشياء نفسها ، حيث أقصى حضور لأصوات الأشياء يمكن للغة أن تصوره .

وإذا كانت سائر المفردات تعبر عن مدلولاتها فى رموز ، العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة عرفية ، فإن هذه المفردات تحمل قدرًا كبيرًا من التشابه مع مدلولها الإشارى ، حتى مع تفاوت اللغات فى الإشارة الى هذه الأصوات الطبيعية واختلاف الأصوات اللغوية من لغة الى أخرى فى التعبير عنها . ثم تتولى آلية التشابه بين الأصوات اللغوية المختارة والأصوات الطبيعية إعادة إنتاج الأصوات المشار إليها وكأنها تحاول طباعتها أو تجسدها قدر الإمكان .

يتطلب التحليل الصوتى للنص حصرًا محددًا لأصواته لكن الحدس يمكن له أن يقودنا الى عناصر أصيلة وبارزة فيه . فالنص الأدبى لا يُحَيِّد بحال الجانب الصوتى ، وإنما تتواصل خطوط التشابه والتماثل بين مكوناته لخلق أنماط من العلاقات كالتوازى والتعارض والتماثل ...

ولنرَ تردد (الراء والدال) في هذه السطور: "مبدعًا ../من رماد القرى/ من مرايا الردى / وحصاد الشهب / رنوة في شقوق المدى / غمضةً في ازرقاق الربى .."فالمفردات (رماد ، مرايا ، الردى ، القرى ، الربى) تشكل تجمعًا صوتيًا متميزًا يتردد بتنوعات متناظرة ؛ يقودنا المركب الإضافي إلى نظير له ، الذي يقودنا بدوره إلى آخر وهكذا ...، ويسلمنا الرماد إلى المرايا والقرى إلى الردى ، وفي الردى نلمح ظل أصوات كلٍ من (رماد) و(مرايا) ومن (الردى) إلى (المدى) إلى (الربى) .

فقد تتملك كلمة بإيقاعها ورنينها الخاص مقود الإبداع الذي يأخذ في متابعة رنينها داخل الفئات المتعددة التي تنتمي إليها الكلمة صوتيًا ودلاليًا ، فيسلمنا الصوت إلى قريبه أو شبيهه ، ، ويسلمنا الشبيه الصوتي إلى شبيه دلالي آخر ثم لنظير صوتي للكلمة السابقة ، فيرتبط بها صوتيًا وينتقل بالدلالة لشيء جديد وهكذا تخضع عملية البناء لضروب من المراجعة والتعديل وتتبع قيادات جديدة توحي بها اللغة نفسها ، فالشعر كما يقول بول فاليرى (يُصْنَعُ لا من الأفكار ، بل من الكلمات) .

ومن التنسيق الصوتي في النص اعتماد أصوات الكلمة – مع شيء من التنظيم والتنسيق – داعيًا للربط بين بعض المفردات على نحو ما نجد في : (الناي – أنين – حنين) ، (عزيف – نزيف) ، (الحياة – الجباه – العُناه) (ودّعت – وقّعت) . وصيغة الاشتقاق الصرفي من دواعيه أيضًا نحو : (اصفرار– اخضرار) (صفى – نجى) .

ومن التنسيق أيضًا ما نجده فى السطور (٤٤- ٤٧) فثمة تناغم ثنائى بين (الهديل) و (المقيل) ، ورغم تداخل كلمة (السكون) معهما إلا أن التناغم السابق يتكامل بالمفردات (تسيل - قليل) ، ثم يتبع ذلك بمفردة تتوازى مع كلمة (سكون) هى (... شجون) وكان هذا المحذوف قبلها - وثمة نقاط تشير للحذف - يعطينا مساحةً للسكت تسمح باستعادة نظيرها الصوتى بعامل المقابلة .

(بوح السكون)

(... شجون)

ولما كانت التوازنات الصوتية هى الغالبة فإن الخروج الصريح عليها فى موضع من المواضع أمر لافت على نحو ما نجد فى السطر (٤٠) (أيها المستهام الذى / كمْ نحبْ) .إنه ينماز عن سائر السطور بهذين السكونين على الميم والباء فى (كم نحب) ، أيضًا خلوهما من حروف المد واللين ، إلى جانب أن الفعل نحب لا يتناظر مع أى مفردة صوتية سابقة عليه . هذا أمر لافت بلا شك فى موقع كهذا ، فإذا بها من التحليل الأخير مناط المقطع كله ؛ إذ ينبنى المقطع على ندائين الأول وما يتعلق به يصل من السطر (٢٣- ٣٨) فى حين لا يحتل النداء الأخير سوى السطرين (٣٩- ٤٠) وهما نهاية المقطع .

والنداء الأول لا يقدم حكمًا كما هو الحال في النداء الثاني ، فقط كان يقدم وصفًا (المنتظر) وحالاً (مبدعًا) وكأنّ المحتوى الإعلامي المنطقي للقطع مؤداه :

(أيها العاشق .... أيها المستهام ⟵ كم نحب) .

(*) القصيدة منشورة ضمن ديوان للشاعر بعنوان "كل غيم شجر كل جرح هلال" الصادر عن الهيئة المصرية العامة .للكتاب ، ١٩٩٣ م .

(١) ارجع لقصيدة "في انتظار البرابرة" للشاعر كافافيس في "ديوان كافافيس ، شاعر الأسكندرية" . ترجمة د. نعيم عطية ، دار سعاد الصباح ط ١ ، ١٩٩٣ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تحقيق : د محمد رضوان الداية و فايز الداية . مكتبة سعد الدين . دمشق . سوريا . ط٢- ١٩٨٧ . ص ٨٠ .

(**) أخرجنا من التقسيم مركبين إضافيين هما (كل غيم – كل جرح) لأن كلمة كل هنا ليس لها وظيفة سوى كونها كما يقول النحاة (اسم لاستغراق أفراد المنكر) . كما استبعدنا من المركبات الإضافية ما تكرر . واستبعدنا أصلا من الاستقراء الإضافة إلى الضمير ، لأنها ليست بذات جدوى في بحث ما نحن بصدده .

(***) ورد مصطلح (الملاءمة وعدم الملاءمة من الدرجة الأولى والثانية) لدى جون كوين في كتابه بناء لغة الشعر في الترجمة التي قدمها الدكتور أحمد درويش ، وإن كانت المصطلحات تسير بتكييف آخر عند جون كوين .

راجع : جون كوين :بناء لغة الشعر . ترجمة : د . أحمد درويش . سلسلة كتابات نقدية – أكتوبر – ١٩٩٠ – الهيئة العامة لقصور الثقافة .

(٣) راجع للدكتور محي الدين محسب هوامشه على ترجمته لمقال " الأسلوبية وعلم الدلالة " لستيفن أولمان . الناشر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر – ط ١ ، ١٩٩٢ م. ص ٩٦ .

الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص*

قراءة فى قصيدة "من مذكرات المتنبى"
لأمل دنقل

* (نشرت الدراسة بمجلة "إبداع" - العدد الخامس - مايو ١٩٩٨م)

من مذكرات المتنبى

(فى مصر)

(أ) ١- ** أكره لون الخمر فى القنينة

٢- لكننى أدمنتها .. استشفاءً .

٣- لأننى منذ أتيتُ هذه المدينة .

٤- وصِرْتُ فى القصور ببغاء .

٥- عرفت فيها الداء !

(ب) ٦- ** أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور .

٧- ليطمئن قلبه ؛ فما يزال طيره المأسور

٨- لا يترك السجن ولا يطير !

٩- أبصر تلك الشفة المثقوبة

١٠- ووجهه المسودّ ، والرجولة المسلوبة

١١- .. أبكى على العروبة !

(جـ) ١٢- ** يومئُ ؛ يستنشدنى : أنشده عن سيفه الشجاع

١٣- وسيفه فى غمده .. يأكله الصدأ !

١٤- وعندما يسقط جفناه الثقيلان ؛ وينكفئ .

١٥- أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر

١٦- أبصر أهل مصر ...

١٧- ينتظرونه ...ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع !

١٨- .. جاريتى من حلب ، تسألنى " متى نعود ؟"

١٩- قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

٢٠- ما بيننا و بين سيف الدولة

٢١- قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

٢٢- فقلت : قد سئمتُ - مثلك - القيام والقعود

٢٣- بين يدى أميرها الأبله

٢٤- لعنت كافورا

٢٥- ونمتَ مقهورا

(د) ٢٦- ** "خوْلُة" تلك البدويّة الشمّوس

٢٧- لقيتها بالقرب من "أريحا"

٢٨- سويعةً ، ثم افترقنا دون أن نبوحا

٢٩- لكنها كل مساءٍ فى خواطرى تجوس

٣٠- يفترُّ بالشوق وبالعتابِ ثغرُها العبوس

٣١- أشم وجهها الصبوحا

٣٢- أضم صدرها الجموحا !

....

٣٣- سألتُ عنها القادمين فى القوافلْ

٣٤- فأخبرونى أنها ظلت بسيفها تقاتل ..

٣٥- فى الليل تجارَ الرقيق عن خبائها

٣٦- حين أغاروا ، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

٣٧ - والأب عاجزًا كسيحا

٣٨ - واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل

٣٩- يرتعدون جسدًا وروحا

٤٠- لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا !

....

٤١- (ساءلنى كافور عن حزنى

٤٢- فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطة

٤٣- شريدةً .. كالقطة

٤٤- تصيح "كافوراه ..كافوراه ..."

٤٥- فصاح فى غلامه أن يشترى جارية رومية

٤٦- تُجلد كى تصيح "واروماه ... واروماه .."

٤٧- .. لكى يكون العين بالعين

٤٨- والسِّنُّ بالسِّنِّ !)

(هـ) ٤٩- فى جلستى نمتُ .. ولم أنم

٥٠- حلمت لحظة بكا

٥١- وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة

٥٢- وأنت شمس تختفى فى هالة الغبار عند الجولة

٥٣- ممتطيًا جوادك الأشهب ، شاهرًا حسامك الطويل المهلكا

٥٤- تصرخ فى وجه جنود الروم

٥٥- بصيحة الحرب ، فتسقط العيونُ فى الحلقوم !

٥٦- تخوض ، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

٥٧- تهوى ، فلا غير الدماء والبكا

٥٨- ثم تعود باسمًا .. ومنهكا

٥٩- والصبية الصغار يهتفون فى حلب :

٦٠- "يا منقذ العرب"

٦١- "يا منقذ العرب"

٦٢- حين تعود .. باسمًا .. ومنهكًا

٦٣- حلمتُ لحظة بكا

٦٤- حين غفوتُ

٦٥- لكننى حين صحوتُ

٦٦- وجدت هذا السيد الرخوا

٦٧- تصدر البهوا

٦٨- يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

٦٩- وسيفه فى غمده يأكله الصدأ !

٧٠- وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ ..

٧١- يبتسم الخادم ..!

٧٢- ... تسألنى جاريتى أن أكترى للبيت حرّاسا

٧٣- فقد طغى اللصوص فى مصر ... بلا رداع

٧٤- فقلت : هذا سيفىَ القاطع

٧٥ - ضعيه خلف الباب . متراسا !

٧٦- (وما حاجتى للسيف مشهورا

٧٧- ما دمت قد جاورت كافورا ؟)

٧٨- ـ "عيدٌ بأية حال عدت يا عيدٌ"

٧٩- بما مضى ؟ أم لارضى فيك تهويد ؟

٨٠- "نامت نواطير مصر" عن عساكرها

٨١- وحاربت بدلاً منها الأناشيد !

٨٢- ناديت : يا نيل هل تجرى المياه دمًا

٨٣- لكى تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

٨٤- "عيد بأيَّة حال عدت يا عيد ؟"

حزيران ١٩٦٨

"الشعر العظيم ليس له إلا زمنان فحسب ، لحظته الحاضرة ، وبعد قليل خلوده الباقي"

(خوان رامون خمينيث)

"إن أقصى ما تطمح إليه سلطة ما هو أن يصيب الشعراء الخرس من داخلهم"

(أمل دنقل)

كافوريات المتنبى من أروع ما كتب شاعر العربية العظيم ، ومنحوتات أمل دنقل على نص المتنبى نسج على أسنة الرماح ونقش على صفحات السيوف ، وهو بذلك كمن يرمى بسهم عينى طائر نزق من فوق حصان جموح . ذلك لأن أى نص مطالب عندما يدخل فى علاقات تناصيّة [1] مع نصوص أخرى ألاّ يقف منها عند حدود التقليد والمحاكاة بل يصبح ممارسة نقدية لها ، يمارس عليها سلطة النسخ أو التعديل والانحراف وتبدو المهمة هنا جسيمة مع نصوص متجذرة فى عمق الجنس الأدبى ، ونصوص المتنبى لا تكاد تفارق مخيلة قارئ الشعر ، ومن ثم يغدو التناص مع إبداع المتنبى من قبيل المراهنة ، تدور نتائجه بين النجاح والتحليق أو السقوط فى الأعماق .

وأمل دنقل كما يتناص مع شعر المتنبى يتناص مع شخصية المتنبى كما سجلها المؤرخون ، وأيضا مع الكتابات حوله المبنية على تصور حياته وقراءة شعره واستكشاف شخصيته ، وبذلك يقفز النص ليحقق أهم درجات الأصالة ؛ فليس ثمة شيء لقيصر وآخر للّه ، إنه لا يترسم نصًا واحدًا يحاوره ويشاكله ، بل تختلط لديه النصوص

المتعددة ، تمتزج وتترسب فى أعماق الوعى ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع ، الذى ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته . إن النص يصبح هنا بالنسبة للنصوص الأخرى – كما يقول أندريه بريتون – عنصرًا مذيبًا ومشيمةً جنينيةً بلا نظير .

وعندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة ومحتفظة – على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية ، فالمتناص (وهو الوحدة التى تنتقل فى عملية التناص) يظل محتفظًا – إلى جانب العلاقات التى ينشئها مع النص الجديد – بعلاقاته مع فضائه الأصلى ، تلك التى تشكل بالضرورة أسس دواعى التناص .

ومن أول ما يلفت انتباهنا فيما بين نص أمل دنقل فى كليته ونصوص المتنبى(*) تلك الأنا المسيطرة لكنها ليست تلك المجلجلة فى شعر الأخير :

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا	**بأننى خير من تسعى به قدم**
فالخيل والليل والبيداء تعرفنى	**والحرب والضرب والقرطاس والقلم**
كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم	**ويكره الله ما تأتون والكرم**
ما أبعد العيب والنقصان من شرفى	**أنا الثريا وذاك الشيب والهرم**

(جـ ٣ ص ٣٦٩: ٣٧١)

إنها الأنا الناتجة من عملية استبطان عميقة ، ينقسم فيها الوعى على ذاته ليتأملها ، أو على الأصح هى أنا المتنبى بعد أن يمارس عليها أمل دنقل سلطة النقد . إنه لا يقول ما قاله المتنبى فى القديم ولا يكرره أو يقلد لغته ، فلو صح ذلك لما أمكن للنص الأخير أن يتجاوز أفقه – أفق النص السابق عليه – دون أن يعنى هذا التجاوز حكم قيمة قدر ما يركز على تفاعل النصوص . إنه يقول فى كلام المتنبى بما ليس من كلامه ، ينطقه نصًا ككلامه ولكنه ليس منه .

ما أراد المتنبى أن يقوله قاله فى نصوصه ، فما بالنا لو عاد ثانيةً ليقرأ مواقفه ، ماذا كان سيظن فى نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة ؟ أى شىء جال بخاطره ولم يفصح عنه ؟ كيف تكون رؤيته لذاته ؟ لقد نظر إليه الدكتور طه حسين وكتب رؤيته فى كتابه (مع المتنبى) ، وكذا كانت رؤية أمل دنقل للمتنبى ولشعر المتنبى وأيضا لكل ما يتعلق بهذا الشاعر العظيم .

ومن خلال التناص المشار إليه آنفًا يغدو هذا النص إعادة قراءة للمتنبى ولشعر المتنبى ، قراءة تحوز فى طريقها سائر الكتابات السابقة ، للتحاور معها ، ليس إنتاج المتنبى فقط بل الكثير مما كتب عنه أيضا . جاء النص فى هيئة المذكرات ؛ كل مقطع خاطرة سجلها المتنبى ودوّنها ، كتبها المتنبى فكتبت ذاته .

فى المقطع الأول – مذكرته الأولى – تتصدر نبرة الندم والسخط والحنق ، فنبدأ معها من الكراهية الصريحة والسخط الكبير والسخرية اللاذعة بالذات قبل السخرية من الآخرين . روح نادمة محملة بالعجز ، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من (السكر) تتسع فيه دلالة الخمر لتشمل

سائر أشكال التغييب الذهنى . والفكرى ليصبح تغييب الوعى هو السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع الشاذ الذى تعرضه مذكراته ، وهى دلالة نجدها فى نص آخر للشاعر :

أحفظ رأسى فى الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتى النهارية

أحمل فى مكانها مذياعًا

أنشر حولى البيانات الحماسية ... والصداعا

وبعد أن أعود فى ختام جولتى المسائية

أحمل فى مكان رأسى الحقيقية

..... قنينة الخمر الزجاجية

(أمل دنقل : قصيدة "فقرات من كتاب الموت" ص ١٩٧ ، ١٩٨)

إن تغييب الوعى نوعٌ من الهرب من مواجهة واقع هو أشد قتامةً وثقلاً من أن يواجهه الشاعر واعيًا ؛ يحفظ رأسه واعيًا فى الخزائن الحديدية ، ويحمل مكانها مذياعًا فى الصباح وقنينة الخمر فى المساء . إنه لا يعاقر خمره فى الموقفين لينسى وإنما ليهرب مؤقتًا ، وهو حين يغيب وعيه تمامًا ، إنما يغيبة ليحتفظ به ، حتى لا يفقده فى مواقف لا يجدى الوعى فى التعامل معها . لكن عبثًا تدخله الخمر حيز النسيان أو الوهم ، فتبوء محاولاته بالفشل . تتأبى أزمته النفسية على أى محاولة للتغييب ، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره ، يدمنها استشفاءً لكن تظل أزمته متعالية على كل شىء . كذلك متنبى القرن الرابع لا تحوله الخمر عن همه :

يا ساقيى أخمرٌ فى كؤوسكما أم فى كؤوسكما هَمٌّ وتسهيد

أصخرة أنا مالى لا تغيرنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد

(ديوان المتنبى جـ ٢ ، ص ٤٠ ، ٤١)

لا تحوله عن همومه ، وربما أثقلتها حتى استحالت الكأس كأسًا للهم والسُّهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء ، وبعد أن كان يتغنى بقوله :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صممُ

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

(جـ ٣ ص ٣٦٧)

يتحول فى النص الحديث إلى كائن ثرثار سمج .

وكما سخر من كافور من قبل :

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة ليضحك ربات الحداد البواكيا

(المتنبى جـ ٢ ، ص ٢٩٦)

يسخر من نفسه . لقد منع (متنبى / أبا الطيب) كبرياؤه المغرور من السخرية من نفسه عندما سعى إلى كافور ودَبَّجَ فيه القصائد ، ولكن صدق (متنبى/أمل) لم يمنعه من السخرية من نفسه ومواقفه ، خاصةً إذا ما اتسعت دلالة نفسه هذه لتشمل كُلَّ مُدَّاحٍ لسلطة عاجزة . وكلما أوغل (متنبى/أمل) فى السخرية من نفسه نأى بنفسه عن هذا الموقف المخزى لمداهنى السلطة ، ليشمل غيره ولا يشمله .

لقد رأى هنا – من نفس المنطق – نفسه ببغاء ، يؤتى به من بلاد بعيدة ليؤدّى عملاً – سخيفًا أيضًا – أريد له أن يؤديه (وصرتُ في القصور ببغاء) وأضحى التغريد بشعره الذى طالما تغنى به صوتًا ممجوجًا .

وما الدهر إلا من رواة قلائدى ... إذا قلت شعرًا أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسيرُ مشمرا ... وغنّى به من لا يغنى مغردا

(جـ ١، ص ٢٩٠)

أضحى صوتًا متقطعًا ، صدىً لكل صوت يصوت للحق كان أو للأكاذيب ، ليس له أن يريد . هنا يُقهر الشاعرُ في عزيز ؛ إنه شرف الكلمة (حرم العبارة الذى ينتهك) :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا ... وما أنا عن نفسى ولا عنك راضيا

تظن ابتساماتى رجاءً وغبطة ... وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

(جـ ٤ ، ص ٦٩٤)

حينئذ يمثل فى استخذاء الطاعة ليؤدى دوره الرتيب فى المدح والنفاق .

عند المقطع الثانى ، مذكرته الثانية يقفز أمل دنقل فوق دواعى لجوء المتنبى لكافور ، إن يأسا من سيف الدولة ، أو ضيقًا بمؤامرات حاشيته ، أو أملاً فى مطمع مادى عرضى عند كافور ، أو حتى حلُمًا قوميًا واسعًا ... أيًا كان الأمر لا يهم ، ما يهمنا هو أنه وجد نفسه بين لحظة وأخرى أمام أكذوبة كبرى :

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود والرجولة المسلوبة

..... أبكى على العروبة

يتقلص كافور لديه فى هذه الصفات التى طالما نال بها المتنبى من كافور :

وأنَّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذى العضاريط الرعاديد

أكلما اغتال عبدُ السوء سيده أو خانه فله فى مصر تمهيد

صار الخصى إمام الآبقين بها فالحر مستبعد والعبد معبود

(جـ ٢ ، ص ٤٢)

وكم هو موقف مذرٍ للمتنبى أمام ذاته عندما يُذَكرُّ بأبياته التى رسم فيها صوره العجيبة لقوة كافور :

ومخترط ماضٍ يطيعك آمرًا ويعصى إن استثنيت أو كنت ناهيا

إذا الهندُ سوت بين سيفى كريهة فسيفك فى كفٍّ تزيل التساويا

(جـ ٤ ، ص ٢٩٤)

ويقول :

إذا ضرَبتْ بالسيف فى الحرب كفه تبينت أن السيف بالكفّ يضربُ

(جـ١، ص ١٨٢)

لا شك أن إحساسًا بالألم سوف يعتصره – هذا الإحساس الذى نلملم أطرافه النافرة فى نصوص المتنبى ونص أمل – لكنه جزاء هين لمن باع الكلمة وشارك فى صنع أكذوبة .

والمقطع الثالث يحمل استلابه الشديد كمبدع يضغط على بطنه ليصفق . ولنلحظ الأفعال الثلاثة : تواليها وتراتبها (يؤمئ ، يستنشدنى : أنشده) لا يتطلب الأمر سوى مجرد الإيماء حتى تنداح القصائد المدبجة فى سيفه المتثلم .

يتكرر المشهد البارد للإنشاد ولا يعدو مثولاً وانصرافا ، قيامًا وقعودًا كما قال بعد ذلك ، وعليه لم يكن ببعيد أن يصدق كافور نفسه فيقصّ فى ندمائه عن سيفه الصارم

"وسيفه فى غمده يأكله الصدأ"

ويتكرر نفس الوصف المحورى (سيفه الصارم / سيفه فى غمده يأكله الصدأ) فواقع السيف لا يتغير ، أما صفاته فلنغدق عليه ما نشاء .... شجاعًا كان أو صارمًا ، وما أكثر ما خلعه الشعراء على الأمراء الخصيان لقاء حفنة أرز أو بضعة دراهم . ويتكرر هذا الوصف المهين (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ ..) ، أميرهم رغم ما يقال له ورغم ما يقوله هو ، يغلبه النعاس شأنه شأن كل ساقط رخو – فينكفئ . فى المرة الأولى يَعْقب الانكفاءَ سير يائس مكلل بالخزى وصورة للجماهير الحاشدة ، تنتظره ليرفع عنهم ظلم عملائه وأعوانه ويتدبر أمورهم ناسين مقولة شاعرهم شاعر القرن الرابع :

إن امرأً أمة حُبلى تدبره   لمستضام سخين العين مفؤود

(جـ٢ ، ص ٤٥)

ربما كانت هذه هى حدود معرفة الجموع الغفيرة التى لا تعرف من الأمير سوى جباة ضرائبه ومراسيمه وقصائد مدحه ، ولذا كان انتظارهم والانكفاء فى المرة الثانية بين يدى خادمه العالم بدخائل سيده (وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ يبتسم الخادم) وبعد أن ينام الأمير تتحرر داخله هذه الروح التى تنتقد وتبتسم وتسخر أيضا .

ومن كافور فى مقاطع سابقة وتالية أيضا إلى طرف جديد يُدْخِلُه أمل فى ساحة النص إنها "خولة". يلمس أمل فى رثاء المتنبى "لخولة" أخت سيف الدولة الكبرى صدقًا وحرارة تستولى عليه (أعنى المتنبى) :

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر فزعت فيه بآمالى إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لى صدقه أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بى

(جـ ١ ص ٨٧، ٨٨)

لقد ملك الحزن عليها أقطار نفسه ، وفجعه الموت فيها كما فجعته الدنيا فى كثير ، لكنها ليست مثلهم وهو ليس كالآخرين ، وحبه يحسه كما لو لم يحس أحد حبه من قبل . وربما يتفق أمل دنقل مع الأستاذ محمود شاكر فى قناعة مؤداها أن هذا الرثاء لم يكن رثاء لأخت ممدوح له بل كان تفجعًا فى حبه الأكبر(٢) . بيد أنه لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك ويتنازل لصالح نصه الجديد عن كثير مما أفاض فيه الأستاذ شاكر بعد ذلك من استنتاجات . يجعلها مجرد فتاة عربية ؛ إنها بدوية . وبهذا ينقلنا التناص نقلة جديدة إلى نصوص المتنبى وحياته حيث كان يخص الأعرابيات بنسيبه الرائع ولم يدهشه الجمال الأنثوى المتنوع الذى شهده فى بلاط الأمراء ومختلف الأقطار كما أدهشه البدوى(٣) .

حُسْنُ الحضارة مجلوب بتطرية   وفى البداوة حسن غير مجلوب

(جـ ١ ص ٨٦١)

. هل حقيقة لم يُفتن إلا بالجمال البدوى أم أنه تكريس للعروبة حتى فى العشق . إن البداوة لم تعد تعنى ملبسًا أو وشما إنها تُلْمَح فى ذلك الوجه الذى استحوذ على صفة الشمس الدافئة المنيرة اللامعة الباهرة . الوجه المشرق الناضر والثغر المتحدى المتفجر صمودًا وجمالاً ، وأخيرًا صدرها الناهد ، النافر نضجًا وخصوبة وكما يصفه (الجموح) الذى يَغْرِس على مستوى آخر نصل العتو عن أمر السلطة ، ويستحيل صدر الأعرابية رمزًا من أكثر الرموز حيوية فى إبداع أمل دنقل هو "الخيول" ، فلم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض ، والفم لم يمتثل للجام ، والحوافر لم يكن يثقلها السنبك المعدنى الصقيل ، وحسبنا ما تحملته هذه المفردة فقط – الجموح – فى قصيدة "الخيول" للشاعر من دلالات اكتنزتها من هذا النص بمفرده فضلاً عن نصوصه الأخرى لتدخل فى علاقات أكثر تعقيدًا ، محاورها (المتنبى ، كافور ، المثقف ، السلطة ، المرأة ، الأرض ، الخيول العربية ، وخيولنا الحجر التماثيل ، الجماهير الغافلة والأخرى التى سلخ الخوف بشرتها) .

أمل دنقل لا يمرر من بين يديه نصًا إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه ؛ فينقل خولة هنا نقلة أخرى بعيدًا عن ملامح حياتها التى لا نعرف عنها سوى أنها كانت الأخت الكبرى لسيف الدولة ، فلما توفيت رثاها المتنبى فخلدها ، وخلدها الأستاذ محمود شاكر أكثر عندما ربطها فى أذهاننا لا بأخوتها لسيف الدولة ولكن بحب المتنبى لها . جعلها

الشاعر تُؤسَرُ ويُقْتَل الأخُ ويعجز الأب ويشتاق المتنبى لها ، فيخرج يترصد القوافل بغية اللقاء ، يسفح شوقه لكن الأمور لا تسعفها

وما صبابة مشتاقٍ على أمل   من اللقاء كمشتاقٍ بلا أمل

(جـ ٣ ص ٥٧)

تموت خولة النص القديم ، وتؤسر خولة النص الجديد بعد أن أصبحت معادلاً للأرض العربية تجاهد دفاعًا عن ذمارها بعد ذبح الأخ وعجز الأب ، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم ، سيفها الطريح فى الرمال بل إنهم يرتعدون جسدًا وروحا :

إنى لأفتح عينى (حين أفتحها)

على كثيرٍ .. ولكن لا أرى أحدا" !!

(أمل دنقل : قصيدة "رسوم فى بهو عربى"   (ص ٧١٣) .

ويتفضل كافور– قبل أن ينكفئ بسؤال المتنبى عن سبب همه فمازال يعتقد فى نفسه سطوة الأمراء ، ويتخير له النص الصيغة المزيدة (ساءل) فيبدو الأمر بما فى الصيغة من (مفاعلة) كما لو كان مطارحة بين صفيين فى أمسيَة ناعمة ، يبث كل منهما الآخر شقوته فى انسجام رضى:

" ساءلنى كافور عن حزنى

فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح " كافوراه ...كافوراه "

ومن طبيعة الأمور حينئذ أن يكون الرد عنيفًا ، وليس بمستغرب رد المعتصم القديم بجيشه الجرار ، لكننا نبدأ في جنى مفارقة مذهلة ، غرست أصلا منذ تولى كافور السلطة :

"فصاح في غلامه أن يشترى جارية رومية

تجلد كى تصيح " وارومـاه...وارومـاه "

لكي تكون العين بالعين والسن بالسن "

وللوهلة الأولى قد يغرى الموقف بالضحك ، لكنه ضحك ينقطع بتنهيدة محرقة :

وماذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا

(جـ ١ ، ص ٤٣)

كافور لم يصح في جنده أو جيشه وإنما في (غلامه) ، هذا الذي يحمل إليه النبيذ ويقود الجوارى والقيان ويشهد بجوارحه عورات سيده وسقطاته . وللغلام والغلمان في بلاط السلاطين وفترات الترهل في تراثنا العربي تاريخ سيء السمعة ، وربما عند أمل دنقل نفسه " قد يصبح مملوكا يلوطون به في القصر " . ويسجل النص هذه الدرجة العليا من المفارقة عند كير كجورد تلك التي يكون فيها صاحب المفارقة مليئا بالحماسة ، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحماسة الغبية[٤] وروعة هذه المفارقة تتبدى في بساطتها الساحرة (فالمغالطة) التي ينبني عليها المستوى السطحي للعبارة ممثلا في القصاص العادل يلج بنا في اللحظة نفسها إلى مستوى (المفارقة) العميق ، وإذا بكل من في الموقف الدرامي تزل

قدمه ليتوالى سقوط الضحايا ؛ فلتذهب خولة الأسيرة لدى الروم – وهى الضحية المباشرة – لتذهب إلى الجحيم عقابًا لها على ذنب لم تقترفه ، وليس هذا الذنب – كما يقال – سوى أنها ضحية بريئة فى مجتمع مذنب حكم عليها أن تصبح ضحية .

والمتنبى الذى يجعلنا ننظر إليه وكأنه فى موقف الساخر المتهكم من كافور وضعفه لا يملك أن يغمض أعيننا عن أنه هو نفسه أول ضحاياه . كافور نفسه ينتقل فى نص أمل دنقل لمقعد الضحية بغفلته المطمئنة ، بثقته الزائدة التى تجعل السطح يشف عن غفلة عميقة ، فلم يكن يدرى أنه لا يدرى .

وهنا تؤدى المفارقة وظيفتها من خلال طرحها لنموذج يمثل اختلالاً للقيم تنتقض فيه هذه العلاقة الوطيدة بين الفعل ومناسبة رد الفعل له ، وهو اختلال يسمح بنتائج قد تأتى أبعد ما تكون عن محور التوقع والاحتمال ، ويصبح مجرد وقوعها لونًا من اللهو وضربًا من العبث . وكما يقول "ميومك" : ليس من امرئ يناقض نفسه عن قصد إلا عندما يريد حلَّ تناقض على مستوى آخر : الأمر الذى لا يكون فيه تناقض فعلى . وينجم عن ذلك ظهور تناقض مقصود يقيم توترًا نفسيا لا يُسرَّى عنه سوى الضحك .

وفى صورة متقابلة(**) يضع النص كافور وحالة مع خولة فى مقابل المعتصم والمرأة العربية التى هب لنجدتها ، واستطاع فى مهارة عالية أن يتخطى الكثير والكثير ويبدل المواقع ليصل لهذه الإشارة ، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبى ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة يلتمع هذا الموقف للمعتصم ، فينبض التاريخ تجربة واحدة عمقها التراث

كله وتعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة . وإذا كانت الدلالة الكلية لموقف المعتصم حاضرة بكثافة فإن الصيغ نفسها تحضر فى صورتها المجردة (نداء الاستغاثة ويصبح النداء (كافوراه ... كافوراه ... واروماه ... واروماه) وبذلك لا يطفر النص الأساسى نفسه إلى ساحة النص .

ويأتى المقطع الخامس مذكرته الخامسة فى الليل وقت الهواجس والذكريات ، ويكون الحلم – حلمه بسيف الدولة نموذجه المثالى – حلم بين النوم واليقظة فالواقع يشده ولا يخلص به فهو إلى الغياب والنوم والتخيل ، لا يستأثر به فهو إلى وجود وتحقق . وفى صورة النموذج المثالى يندمج ما أنتجته قصائد تمجيد الفروسية من موتيفات الحرب فى الشعر العربى : الغبار ، الجواد الأشهب ، السيف الطويل الصارم بملامح شعبية للبطولة ، فالمعركة (جولة) والجند والصبية (يهتفون) ثم يخرج البطل باسمًا بالفوز لكنه أيضًا يخرج (منهكًا) .

ثم تقدم صورة النموذج فى مشهد مفعم بالحيوية ، يفصح عنها بناؤه المحكم : حيث تنبنى جمله على الفعلية فتتصدر الأفعال (تصرخ – فتسقط – تخوض فلا تبقى – تهوى – ثم تعود) ، وليس عدد الأفعال بمفرده هو ما يؤصل لحيوية الحركة فى المشهد ، فتواليها على هذا النسق البنائى وقيمتها الدلالية له الجانب الكبير . فالصراخ فى وجه جند الروم يقابله سقوط العيون فى الحلقوم . يهاجم ويخوض فيملك عليهم أقطار النجاة ، يهوى فلا يخطئ سيفه ، وفى قران مزدوج بين الفعل ونتيجته تتوالى عباراته السابقة لتستقصى مشاهد البطولة ، عنف وبأس على مستوى الفاعل ، هلع ودماء على الجانب الآخر . وإضافةً إلى كثافة تركز الأفعال على النسق المتميز تأتى الأوصاف – بمفهومها الصرفى

والنحوى – فتؤدى الحركة الصاخبة ، فالصراع العنيف الذى نلحظه فى الأفعال نجده نفسه فى هذه الأوصاف (ممتطيًا – الطويل المهلكا – منهكا) وإن كانت فى عرف الصرفيين بين الفعل والاسم ، إنها فعل عارٍ عن الزمن واسم مفعم بالحدث . وبذلك يتعدى تجسيد عنفوان المعركة الأفعال – وهى مظنة ذلك بالضرورة – إلى الأوصاف ويجازوها إلى الأسماء ذاتها (فالجولة فى ذاتها صدام ، وهالة الغبار المتصاعد حركة للخيول والفرسان ، كرٌّ وفرٌّ ، هجوم وتخاذل ، و(الحسام) فصل وبيان ، حتى (الأشهب) لون الجواد صراع بين البياض والسواد ، فالمشهد يجلله لون الدماء ويتوارى من الصورة كل صوت إلا صيحة الحرب والبكاء . وبذلك تنبض فاعلية الأوصاف والأفعال والأسماء نفسها ببأس اللقاء .

عقب أشكال التناص السابقة التى مارسها نص أمل دنقل مع نص المتنبى معتمدًا فيها على مماسة المعنى دون مواقعة التركيب ؛ فبدا نص المتنبى سابحًا فى الأعماق ، لكنها أعماق قريبة على كل حال يغدو معها معاملُ الانكسار الذى يحدثنا عنه الطبيعيون من علماء المادة واضحًا فيخيل بمواقع الأشياء دون حقائقها ، يحرفها عن مواقعها فإذا وجودها الحقيقى غير وجودها عند النظر إليها من خلال السطح – هذا الانكسار يقابله الانحراف لدينا فى لغة النقد عندما نتئر النظر من خلال النص للنصوص الأخرى السابحة فى الأعماق وندرس تحولات الدلالة وتفاعلها ، بين وجودها فى خلال النص ووجودها الفعلى فى ذاتها كنص سابق وربما تمثلاتها فى نصوص أخرى غير نصنا – عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النصّ آليته فيكاشفُ نصٌّ أمل دنقل نص المتنبى وجهًا لوجه وذراعًا بذراع ، وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأرضى فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

هنا يتوحد الصوتان معا : صوت نص المتنبى وصوت نص أمل دنقل وبدلاً من أن يمارس النص الجديد فعله فى الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم يستحضر النص القديم نفسه لينتقد الحاضر ، حيث توجه المتنبى بالخطاب لهذا العيد الذى حل به عند مروقه الأخير من كافور رغم ملاحقة الأخير له وطلبه الشديد

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(جـ ٢ ، ص ٩٣)

خاطبه ضجراً به وسأماً مما يعهده من حال . وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام فيتوقف مرة أخرى أمام تاريخ الهزيمة (في حزيران ١٩٦٧) - كما أرَّخَتْ القصيدة - إلى المتنبى ليشاركه ضجرة ويشركه الأخير فى سخطه ولاً يضَمِّن الشاعر بيت المتنبى كاملاً بل جزءاً منه ، وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبى عن بنية التركيب فإنها لا تفتقد كلية وإنما - فقط - تحتجب خلف البديل الجديد لتظل تلمع من بعيد . تساءل المتنبى عن الجديد فى حاله فأجابه أمل دنقل بتهويد

الأرض . ونواطير المتنبى – وهى نواطير أمل دنقل – التى نامت عن ثعالبها نامت فى نص أمل دنقل عن عساكرها وحاربت بدلاً منها الأناشيد . وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية بتحريف وتعديل ليحمل السلطة مسئولية ما حدث ويسند فعل التصدى والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون .

ثم يوجه أخيرًا الخطاب للنيل القديم :

ناديته يا نيل هل تجرى المياه دمًا

لكى تفيض ويصحو الأهل إن نودوا ؟!

وهو لا يخرج عن إطار خطاب المتنبى السابق للعيد وملل الركود إلا فى وحدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر . إن التساؤل يقتضى من النيل وعيًا كليًا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجرى مياهه دمًا ؟ أم أنه وعى بحركّية التاريخ وتحولاته التى تبتلع كافور والمتنبى وعصرهم وعصور غيرهم وتبتلع الشاعر نفسه ، فالنيل الذى يشيخ ويغدو عقيمًا عندما تفتقد كل بوارق الهمة والفعل فى قصيدة "رسوم فى بهوٍ عربى"

لا تسألى النيل أن يعطى وأن يلدا

لا تسألى .. أبدا (صـ ٣١٧)

هذا النيل – يغدو هنا مصدرًا للتغيير الذى ربما يهلك بفيضانه ويدمر ، ولكنه حتما سيوقظ وينبه .

ما دام انبنت قراءتنا بدايةً على قراءة نص أمل دنقل فى ضوء نص المتنبى فإن الحديث عن إيقاع القصيدة لا يبعد كثيرًا عن هذا الأمر . لقد تشرب النص الجديد نصوصًا سابقة من انتاج المتنبى خاصة ، ممثلةً فى بحور متباينة الإيقاع منها البسيط والطويل على وجه الخصوص . وكان النص دائمًا على موعد مع تقاطعات من قصائد كثيرة – على الأقل على مستوى الصيغ المتميزة لدى المتنبى – تقاطعات يراوح بها بين البوح والإسرار . مارست هذه التقاطعات قوة جذبها للنص ليقع فى أسر (النصوص /أفق التناص) لكن النص الجديد يختار لنفسه إطارًا حكائيًا هو إطار المذكرات ، السارد فيها هو المتنبى نفسه يقول ويشرك معه من يقول ، يصف ويحكى ، ويسقط اسقاطاته المعاصرة ، وينقض القديم ليعيد بناءه ، ويتملكه سحر الإبداع الجديد الذاتى البكر . وبين قوتين آسرتين سلطة النص القديم وسلطة الشكل الشعرى الحكائى الجديد ومتطلباته ، يأتى بحر الرجز بإمكاناته الواسعة ليستوعب سطوة القديم وتمرد الحديث .

وشعر أمل دنقل شعر على درجة عالية من الوعى بالعروض أو بالإيقاع فى مفهوم أعم . ينتظم هذا النص تحديدًا بحرا الرجز والبسيط ؛ يغدو الرجز هو بحر القصيدة الأساسى ، أما إيقاع البسيط فمستدعى بالأساس من دالية أبى الطيب . وغلبة الرجز كإيقاع رئيسٍ يوفر للنص إمكاناته الواسعة لدخول البدائل ، كما يمهد على رحبٍ لدرامية النص ، هذا خاصةً مع اعتبار صيغة (فعْلنْ) الساكنة العين – التى يمكن لها أن تُدْخِل إلى النص بحرًا ثالثًا هو السريع – هى (مُسْتَفْ) الرجزية وهى كثيرةٌ

الشيوع أصلاً فى القصائد الرجزية الحديثة . خاصةً وأنه لم يستخدم (فاعلن) أو (فعلن) محركة العين ، إذ لا يستوعبها الإيقاع الرجزى بأى صورةٍ من صور الزحافات والعلل .

والتركيب القافوى للنص يفصح عن تنوع كبير للقافية بالنظر إليها من خلال الكم (بالنظر إلى المتحرك والساكن) ، أو من خلال الكيف (بالنظر إلى الحروف والحركات الممثلة للقافية) .ويتوزع النص كمًّا أربعةُ أشكال من القافية هى :

(المتواتر /٥/٥) وهى الغالبة السائدة (٤٦ مرة) ثم (المترادف /٥٥) ووردت (٢٠ مرة) (فالمتدارك /٥//٥) وردت (١٧ مرة) وأخيرا جاءت صورة (المتراكب /٥///٥) مرتان والأخير أمرٌ غير دال إحصائيًا.

وبهذا يَخْلُصُ مجملُ النصِ كيفًا للمتواتر فى حين يراوح سائره بين المترادف والمتدارك .

والجدول التالى يبين النظام القافوى للنص معتدًا بالمعيار الكمى للقافية ضامًا السطور الشعرية المتوالية داخل كل شكل قافوى – فى أقواس لتجميع هذه الوحدات النغمية معًا .

والرقم يشير إلى ترتيب السطر فى القصيدة . والترقيم أدخلناه نحن على النص لمتطلبات الدراسة .

القافية كمًا	التجمعات النغمية فى سطور القصيدة
المتواتر /٥/٥	(١،٢،٣،٤،٥) (٩،١٠،١١) (٢٠) (٢٣،٢٤،٢٥) (٢٧،٢٨) (٣١،٣٢،٣٣،٣٤) (٣٦،٣٧،٣٨،٣٩،٤٠،٤١،٤٢،٤٣) (٤٥) (٥٢،٥٣) (٦٥،٦٦،٦٧،٦٨،٦٩) (٧٢،٧٣،٧٤،٧٥،٧٦،٧٧،٧٨،٧٩،٨٠) (٨٢) (٨٤،٨٥)
المترادف /٥٥	(٦،٧،٨) (١٢) (١٥،١٦،١٧،١٨،١٩) (٢١،٢٢) (٢٦) (٢٩،٣٠) (٤٤) (٤٦،٤٧،٤٨) (٥٥،٥٦)
المتدارك /٥//٥	(١٣،١٤) (٣٥) (٤٩،٥٠،٥١) (٥٤) (٥٧،٥٨،٥٩،٦٠،٦١،٦٢،٦٣،٦٤) (٧٠،٧١)
المتراكب /٥///٥	(٨١،٨٣)

والجدول التالى يبين تجمعات القافية من منظور كيفى ، أعنى حروف القافية وحركاتها ، فتضم القوافى المتماثلة كيفيًا معًا . ونشير لهذه القافية مع مثيلاتها برقم السطر الشعرى الذى تقع فيه كل قافية ، فتماثلات حروف وحركات القافية فى سطور المقطع الأول ضمن كلماتها كالتالى : (القنينة ، المدينة) (١، ٣) ، (استشفاء ، ببغاءا ، الداءا) (٢، ٤، ٥) .... وهكذا

المقطع	التجمعات النغمية فى سطور القصيدة كيفًا
المقطع الأول من (١ : ٥)	(١ ، ٣) (٢، ٤ ، ٥)
الثانى من (٦ : ١١)	(٦ ، ٧ ، ٨) (٩ ، ١٠ ، ١١)
الثالث من (١٢ : ٢٥)	(١٢ ، ١٧) (١٣ ، ١٤) (١٥ ، ١٦) (١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢) (٢٠ ، ٢٣) (٢٤ ، ٢٥)
الرابع من (٢٦ : ٤٨)	(٢٦،٢٩،٣٠) (٢٧ ، ٢٨،٣١،٣٢ ، ٣٦،٣٧،٣٩،٤٠) (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٨) (٣٥) (٤١) (٤٢،٤٣) (٤٤، ٤٦) (٤٥) (٤٧ ، ٤٨)
الخامس من (٤٩ : ٨٥)	(٤٩ ، ٥٠) (٥١، ٥٤، ٥٧ ،٥٨، ٥٩،٦٣ ، ٦٤) (٥٢،٥٣) (٥٥، ٥٦) (٦٠،٦١،٦٢) (٦٥، ٦٦) (٦٧، ٦٨) (٦٩، ٧٢) (٧٠ ، ٧١) (٧٣ ، ٧٦) (٧٤ ، ٧٥) (٧٧ ، ٧٨) (٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٥) (٨١) (٨٣)

يقدم الجدولان السابقان تجسيدًا بصريًا أكثر وضوحًا للقافية كمًّا وكيفًا فيبرز لنا اشتراك السطر الأول مع الثالث فى قافية واحدة من الناحية الكيفية ، والثانى والرابع والخامس فى قافية أخرى ، فى حين تشترك السطور الخمسة فى قافية واحدة من الناحية الكمية ... وهكذا نستطيع بشىء من السهولة مقارنة سائر سطور القصيدة من هاتين الزاويتين لنرى الالتقاء والانفصال بين الكم والكيف على طول قوافى القصيدة . ونلحظ داخل كل اعترافِ الشاعرَ وقد انتقل لقافية جديدة من

الناحية الكيفية . أما الكم وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فكان يخضع لنظام تضافرى ثلاثى بين (المتواتر والمترادف والمتدارك) ، هذا وإن كانت انتقالاته متعددة أيضا داخل كل مقطع أو اعتراف .

وباستثناء خمسة أسطر تنفرد فيها قافية كل سطر كيفًا ، فإن لدينا خمسة وعشرين توافقًا – جعلناه بين قوسين – يتكون كل توافق من قافيتين أو ثلاثة ؛ ستة عشر توافق منهم تتوالى قوافيه ، وتسعة يفصل بين القوافي المتفقة قواف أخرى تدخل بدورها فى توافقات مغايرة مع سطور تالية بما يحقق الانسجام بين هذه الثنائيات أو الثلاثيات المتناثرة والتناسقة أيضا . ويغدو التنوع الكيفى كبيرا ولكنه تنوع له نسقه الخاص .

وكثيرا ما تمتلك نزعة الغناء الشاعر داخل الفكرة الواحدة ، ويملك الإيقاع عليه أقطاره فتجيب قافية سطره التالى سطره السابق وتصبح القصيدة بنية للترددات والمجاويات الصوتية على طول الإنشاء . فنجد على سبيل المثال الجملة المركبة التى تحتل السطور (٨,٧,٦) تتفق قوافى سطورها كيفًا وكمًا وكذا الأمر فى السطور (١١,١٠,٩)

وفى المقطع الرابع من السطر (٢٦ : ٤٠) باستثناء السطر رقم (٣٥) تمتلك القصيدة كميًا ثلاث قوافٍ تتبادل بوعى عال . وكذا الحال مع المقطع الرابع الذى يثبت التنوع بقدر ما يثبت الانسجام وتناغم الأصوات .

وكذا تربطنا صنعة أمل دنقل وحسه الإيقاعى العالى بصنعة المتنبى الرائعة .

هوامش

(١) يُعَرّف التناص بأنّه "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى ". كما تعرفه جوليا كريستيفا . ولكنه تقاطع يمارس فيه النص سلطة التعديل على النصوص الأخرى التي يتشربها . وبهذا يدين النص بشتاته لطائفة لا نهائية من النصوص المتولد عنها ، وبالتالي يصبح في علاقة ما صريحة أو خفية مع النصوص الأخرى . حول التناص يراجع على وجه الخصوص :

– رولان بارت : نظرية النص . مجلة العرب والفكر العالمي . العدد الثالث ١٩٨٨ م .

– تون أ. فان ديجك : النص بناه ووظائفه ، مجلة العرب الفكر العالمي . العدد الخامس ١٩٨٩م .

– الفصل الذي عقده كاظم جهاد للتناص في كتابة : أدونيس منتحلاً ،مكتبة مدبولي– القاهرة .

– د. صبري حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي . مجلة ألف . العدد الرابع ١٩٨٤ م .

(٢) راجع للأستاذ محمود شاكر كتابه "المتنبي" دار المدني ، مكتبة الخانجي. ص ٣٢ : ٣٥٥.

(٣) أنظر د . عبد الفتاح صالح نافع : لغة الحب في شعر المتنبي . دار الفكر للنشر والتوزيع . عمان . ص ١٢٥.

(*) راجع في شعر المتنبي شرح أبي البقاء العكبري المسمى "بالتبيان في شرح الديوان" . طبعة دار المعرفة – بيروت – لبنان . وفي شعر أمل دنقل "الأعمال الكاملة" الصادرة عن مكتبة مدبولي الطبعة الثالثة ١٩٨٧ م .

(٤) د. نبيلة إبراهيم : المفارقة . فصول . المجلد السابع . العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ . ص ١٣٦ ، د. س . ميومك : المفارقة . موسوعة المصطلح النقدي (٣) ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة . منشورات وزارة الثقافة والإعلام . دار الرشيد – العراق . ص ٦٥.

(**) يستقطب هذا المقطع كثيرًا من اهتمام الباحثين في توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر . ولكنها كلها دراسات تتناول الظاهرة ولا تقف أمام النص بمفرده وكليته ، وحسبنا الدراسات المؤسسة للدكتور علي عشري زايد "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ، ليبيا . وأيضًا عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة النصر – جامعة القاهرة . راجع أيضا للدكتور جابر قميحة "التراث الإنساني في شعر أمل دنقل" . دار هجر للنشر – القاهرة .

جدلية الموت والحياة *

قراءة فى قصيدة " السرير "
لأمل دنقل

* (نشرت الدراسة بمجلة "إبداع" - العدد الخامس - مايو ١٩٩٤م)

أوهمونى بأن السريرَ سريرى !

أن قاربَ "رعْ"

سوف – يحملنى عبر نهر الأفاعى

لأولدَ فى الصبح ثانيةً .. إن سَطَعْ

(فوق الورقِ المصقول

وضعوا رقمى دون اسمْ

وضعوا تذكرةَ الدمْ

واسمَ المرض المجهولْ)

أوهمونى فصدَّقتُ ..

هذا السريرْ

ظننى – مثله – فاقدَ الروحِ

فالتصقتْ بىَ أضلاعُه

والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميَهُ من مواجهةِ الناس !)

صِرتُ أنا والسريرْ ..

جسدًا واحدًا .. فى انتظار المصيرْ !

(طولَ الليلاتِ الألفْ

والأذرعةُ المعدنْ

تلتفُّ وتتمكنْ

فى جسدى حتى النزفْ

صرتُ أقدرُ أن أتقلّبَ فى نومتى واضطجاعى

أنْ أحرِّكَ نحو الطعام ذراعى..

واستبان السرير خِداعى ..

فارتعشْ !

وتداخل – كالقنفذ الحجرىِّ – على صمته وانكمشْ

قلتُ : يا سيدى .. لِمَ جافيتنى ؟

قال : ها أنت كلمتنى ..

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوق

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسدٍ دون آخرَ

الأسرّةُ دائمةٌ

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة لكى يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكونْ !

"إن الهام بالنسبة للشاعر هو إعادة اكتشاف الجمال ، الجمال فى الطبيعة ، الجمال فى الأداء ، الجمال فى السلوك ، الجمال فى مفردات الحياة الاجتماعية"

(أمل دنقل)

أوهمونى بأن السرير سريرى(*)

أن قارب "رع"

سوف يحملنى عبر نهر الأفاعى

لأولد فى الصبح ثانية .. إن سطع

تبدأ القصيدة ويكاد يضع الشاعر فى أيدينا مفتاحها فنجد (الوهم) ، هذه الحركة التى تجول بين عالم الذهن وعالم الشعور والخواطر ، يجعلنا – ومنذ البداية – نتوقع شيئا ننتظره ، ويستخدم فى السطر الأول الفعل (أوهمونى بأن) فنحس حركة الإيحاء تدخل على الجسد الملقى وتتسرب إليه . وفى السطر الثانى (أوهمونى أن) ليوقعه فى الوهم الذى تجرى القصيدة على بسطة بعد ذلك ، (فقد توهم ما لا حقيقة له ثم ظن أن الأمر على ما توهم) .

ويتداخل الزمان والمكان من خلال الإشارة التراثية فيحل الزمن الحاضر فى زمن الفراعنة ، ومحل السرير والغرفة يأتى (قارب رع) الذى يمضى فى نهر الأفاعى . ويَمْثُل المكان (نهر الأفاعى) وحركة الشاعر فيه لتكون الملجأ والمنجى من رهق اللحظة الآنية بما بها من نَصَبٍ ؛ حتى يولد الشاعر فى زمن آخر (يولد فى الصبح ثانية إن سطع) .

ويطفو الوهم والشك فى نهاية الفقرة مرة ثانية من خلال إن الشرطية فيعلق الشاعر الولادة الثانية التى تمثلُ (الحياة / الأمل) على شرط السطوع .

ويمتد الوهم من خلال حاضر اللحظة إلى أن يلحق بتلك الأسطورة أو المعتقد الفرعونى الذى يفر المرء فيه من الموت إلى النجاة والخلود عبر قارب "رع" أو مراكب الشمس .

ويستدعى إسناد فعل الوهم إلى تلك الأسطورة علاقة دلالية غائبة تعمق هذه الرؤية الشخصية وتعطيها بعدًا تاريخيًا بإثارة الشك فى تلك المعتقدات ومحاولة نقضها ، ومن ثم تتحول التجربة منذ البداية إلى قضية إنسانية (تجربة المرء تجاه الموت) ، فكما هى تجربة الشاعر هى أيضا تجربة الإنسان منذ أقدم العصور : " فأما خيالهم فى الجحيم فكان منكرًا مروعًا ، ففيه الكثير من الأخطار والأهوال التى كان يخشاها المصريون .. فتروع أفئدتهم وتخلع قلوبهم ، وهناك الحية الفتاكة التى تروعهم فى محيط السماء عندما تعترض موكب الشمس وفى مجاهل الغيب تماسيح تسلب الميت كل ما يملك من حرز وتميمة ... كل هذه أمور أتعبت النفس المصرية وأشقتها ، فأخذت فى تنظيم أمور الأبدية بكل ما أوتيت فى حياتها الدنيا من قوة وحيلة "(١) .

وتستدعى الإشارة التراثية فى النص الحديث نصًا قديمًا من متون الأهرام لعلاقة التشابه والانسجام ، فيقول شاعر المتون : " إنك لم تسافر ميتًا ، بل سافرت حيًا ، لقد سافرت لكى يمكنك أن تعيش ، وإنك لن تسافر لكى تموت " . عش ، إنك لن تموت ، وإذا رسوت فإنك تحيا [ثانيةً] وهذا الملك بيبى قد فر من موته "(٢) .

إن النص القديم ينبض من خلال النص الحديث نفسه ، فنجد السفر والعبور ، والنجاة من الموت ذلك الكهف المظلم ، والرسو والحياة الثانية ، وإذا كنّا نجد فى متون الأهرام جميعها تجنب ذكر الموت ، فلا يذكر إلا منفيًا أو ما يثبت الحياة على نحو (النزول على الأرض) أو (ربط حبال السفينة فى المرساه) ، فشاعرنا على نفس الحال لم يذكرها ، يقول (أو يغوصوا بنهر السكون) ، هذا إضافة إلى صورته الممتدة التى تجنب بها ذكره صريحًا والتى شكلت القصيدة بأكملها .

بيد أن درجة من الاختلاف بين الموقفين ؛ فكانت الثقة واليقين عند شاعر المتون ، والوهم والشك عند شاعرنا ، شك فى حياة أخرى بعيدًا عن المرض والألم . ولعل تفسير الاختلاف أن شاعر المتون كان يكتب للموت لضمان السعادة فى تلك الحياة الأخروية ، أما الثانى فكان يكتب للذين يحاولون ألا " يغوصوا بنهر السكون " .

(فوق الورق المصقول

وضعوا رقمى دون اسمْ

وضعـوا تـذكـرة الـدمْ

واسم المرض المجهولْ)

يلجأ الشاعر إلى هيكل القصة لبناء قصيدة "وليس غريبًا أن يصطنع الشعر لغة الحكى لضمان خلق الرؤية الموحدة ، مع الاحتفاظ بحقه فى التنويعات الجزئية التى تتكون أساسًا من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها "(٣) . ومن ثم تدور القصيدة بصورتها ومشاهدها حول

محور يمثل موضوع القصيدة ، ومع هذا يعتنى الشاعر عناية فائقة بالجزئيات التى تلتف حول هذا المحور وتغذى وحدة القصيدة بمزيد من التفصيلات ، ويلتقط فى هذا المقطع تفصيلات دقيقة من تجربته المرضية وهى تفاصيل تأتى على إنسانيته (وضعوا رقمى دون اسم) ، كما توحى بالوهن والموت إذ صار جسدًا خاويًا ينتظر الدم لتنبض فيه الحياة (وضعوا تذكرة الدم) . وكما ينتهى المقطع السابق بالشك فى الولادة الثانية من خلال إن الشرطية ينتهى هذا المقطع باليأس أيضًا من خلال (المرض المجهول) .

وهذه النبرة المأساوية التى تلهج بها المقطوعة بل القصيدة هى نفسها الموجودة فى الديوان كله ، وهى رابط بين الكثير من قصائده ؛ فالشاعر هنا هو نفسه الذى يحدث أوراق الشجر فى قصيدة "ديسمبر".(٤)

" قلت للورق المتساقط من ذكريات الشجرْ

إننى أترك الآن – مثلك – بيتى القديم

حيث تلقى بى الريح أرسو

وليس معى غير

حزنى المقيم

وجواز السفر "

وأيضا الزهور فى قصيدة " زهور ":(٥)

تتنفس مثله بالكاد ، وتتمنى له العمر وهى تجود بأنفاسها .

وهذه النفس الشاعرة هى نفسها الطيور التى :

" تحتوى الأرض جثمانها فى السقوط الأخير "(٦)

أوهمونى فصدقت

(هذا السرير

ظننى – مثله – فاقد الروح

فالتصقت بى أضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس)

صرت أنا والسرير

جسداً واحداً .. فى انتظار المصير !

ويتجاوز الشاعر فى هذا المقطع حد الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن تصبح هذه الأشياء (ذواتًا فاعلة) لا تعبر عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه وتتسلط عليه (فالسرير يلتصق به ، ويضمه ، ويحميه) فالسرير ليس فقط بشرًا يحس ويعقل ، يتحرك ويسكن ، بل يحن إلى إلفه ونظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه .

ويلعب الشاعر بثنائية الحركة والسكون فنجد :

– السرير (الساكن) يظن (السكون) والموت فى الشاعر (المتحرك) .

– (يتحرك) هذا السرير الساكن فيلصق أضلاعه بأضلاع الشاعر .

– يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى السكون حينما يجد فى هذا

الاستسلام الراحة والسكن ، (والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس) .

– يذوب سكون الشاعر فى سكون السرير ، (صرت أنا والسرير جسدًا واحدًا فى انتظار المصير) .

والشاعر "يعيد تنظيم مدركاته ويجعلها تتحول عمدًا إلى أشكال خيالية يتولد عنها التأثير الشاعرى"(٧) من خلال هذا التشخيص الطريف للسرير الذى يستمد منه حيويته وجدته فى آن ، فضلاً عن دقته وتدفق دلالاته . ومن ثم تظل الروح الشاعرة متصدرة العمل رغم اصطناع الجو القصصى .

طول الليلات الألفْ

والأذرعة المعدنْ

تلتف وتتمكنْ

فى جسدى حتى النزفْ

يتحول الشاعر من الهدوء الذى يشيع فيه الوهن والموت لمقطع حافل بالحركة والتفاعل بينه وبين المرض والموت . ترتسم فيه للسرير صورة الكائن الخرافى ذى الأذرع المعدنية التى تعتصر الشاعر . ينشب أضلاعه فى جنباته فيتداوله الألم الجسدى (النزف) والألم النفسى الذى أحس فيه طول الزمن وسأمه . وكان هذا الألم بوجهيه هو المصير الذى انتظره فى فقرته السابقة .

صرت أقدر أن أتقلب فى نومتى واضطجاعى

أن أحرك نحو الطعام ذراعى ..

واستبان السرير خداعى ..

فارتعش !

وتداخل – كالقنفذ الحجرى – على صمته وانكمشْ

قلت : يا سيدى .. لما جافيتنى ؟

قال : ها أنت كلمتنى ..

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقى

سوى بالأنين

فالأسرُة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسِرَّة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكى يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون .

يمتد الصراع بين ثنائية (الموت/ الحياة) التى تحكم بنية القصيدة حيث تتحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها من مجرد (وهم) فى مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه ويعيشه ويصدقه فى مقطع تال ، إلى حقيقة ناصعة فى بداية هذا المقطع (صرت أقدر أن أتقلب فى نومتى واضطجاعى) ، وكأن قارب رع حمله عبر نهر الأفاعى ليولد فى الصبح ثانية ، لم لا وقد التفت قوائم السرير التفاف الأفاعى وتمكنت حتى النزف !!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر فى المقاطع السابقة تمثل (الموت) فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من ألفة . ومن ثم تنتقض جزيئات هذه العلاقة ، وهذا ما نجده فى عباراته :

(ظننى مثله فاقد الروح)←(صرت أقدر أن أتقلب ، استبيان خداعى)

(التصقت بى أضلاعه)←(ارتعش وتداخل) .

وتمثل صورة الشاعر (تداخل – كالقنفذ الحجرى) قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة . ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة ، بل ينسحب الطرف الآخر ويشرع أشواكه عداوة وتربصًا ، ويعود فيدخل فى دائرة الصمت والسكون من جديد (الحجرى) .

ثم يخرج من الحركة والصمت فى حوار مباشر لا يشيع فى النفس سوى الوهن والمرض ولا يحمل إلا الأنين ، وتظل الأسرة هى الفاعلة فى الأحداث فتتحول لذوات عاقلة فى الوقت الذى يسلب الأجسام إرادتها واختيارها .

وأمام بقاء الأسرة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة ، وكأن مخالطة الحياة والانتظام فى دولابها هدف فى ذاته (لكى يسبح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الغوص بنهر السكون .

وتستلفت القافية اهتمامنا بوصفها ركنًا مستقلاً ومهمًا فى التركيب الشعرى لما لها من وظيفة أساسية فى البناء ، ونرى العبق الخليلى ما تزال القصيدة تتنفس به فى مواضع عدة ، لأن ترخصًا فى قيمة الروى ليس ترخصًا فى القافية كلها .. فالوصل والتأسيس والردف والخروج

أجزاء قافية . ووجود هذه القيم مع ضياع الروى لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها"[٨] فلم تتحرر القصيدة رغم انتمائها لقالب شعر التفعيلة من حد القافية تحررًا كاملاً وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها ، فتطالعنا إيقاعات متعددة للقافية :

– منها إيقاع أساسه المقطعى (ص ح ح – ص ح ح) على نحو اضطجاعى – ذراعى – خداعى (جا– عى) (را– عى) (دا – عى)

– وما أساسه المقطعى (ص ح ص – ص ح – ص ح ح) نحو جافيتنى – كلمتنى (فَىْ – تَ – نِى) (لَمْ – تَ – نِى)

– وكذلك نجد تجانسًا قافويًا بين (ارتعش وانكمش) وبين (ينزلون والسكون) وبين (الألفْ والنزفْ) وبين (المعدن وتتمكن) . وهكذا " يبحث الشعر عن القافية ، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية"[٩] .

(*) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة . مكتبة مدبولى ، القاهرة ط ٣ . ١٩٨٧ . ص ٣٧٢ .

(١) د. أحمد بدوى : فى موكب الشمس . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٠ جـ٢ .ص . ١٨٧.

(٢) سليم حسن : الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة . كتاب اليوم ، ١٩٩٠ .جـ٢ . ص ٦٥.

(٣) د. نبيلة ابراهيم : فن القص فى النظرية والتطبيق . مكتبة غريب ، ص ٢٤٨ .

(٤) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٨١ ، ٣٨٢

(٥) السابق : ص ٣٧١.

(٦) السابق : ص ٣٨٥

(٧) د.نبيلة ابراهيم : السابق ص ٢٤٧.

(٨) د. أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى . ص ١٢٥.

(٩) جون كوين : بناء لغة الشعر . ترجمة : د. أحمد درويش . كتابات نقدية . الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٠ . ص ٩٤ .

إيقاع المعنى وشاعرية الإيقاع*

دراسة فى قصيدة " عن موشحة أندلسية "
للشاعر عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)

* (نشرت الدراسة بمجلة "إبداع" – العدد الثاني عشر – ديسمبر ١٩٩٤م)

من ولى — فى أمة أمرًا ولم يعدل

يعزل — إلا المماليك ، فلا تنجلى

(١)

سيدى — "العاضد" يا وجه زمان ردى

يرتدى — خرائب الماضى ، قنوط الغد

يهتدى — بالأغتم المشبوه ، والمعتدى

كللى — يا سحب قيعان الأسى واهطلى

ذللى — بقيةً من شمم أعزل

(٢)

واشتفى — أيتها النار ولا تنطفى

فالخفى — مهما يكن من سره يكشف

واقطفى — كل عصى الرأس ، لا ترأفى

مَثِّلى — بكل رأس شمخت من عل

واسملى — أى ضياء بالسنا مقبل

(٣)

فالحمى — يبغض لون الشمس لون السما

كلما — راوده الشمس انثنى أيما

ربمــــــا يخــــــاف أن تُسْلمُـــــهُ قمقمـــــا

أيـــن لى بألعاضــد المطعـــون فـــى مقتـــل

مُـــوْغِــلٍ إيغـال يـــأس فـــى الحشـــا مُرْســـل

(٤)

والمـــدى فرنجـــة مـــدوا إليـــه اليـــدا

لاجَـــدَى بـــل كـــل قيـــد روض المقـــودا

"بغـــددا" الأمـــة أمســـى ذلهـــا السيـــدا

أجمـــل يا أيهـــا القيـــد ولا تقتـــل

رُدَّ لـــى غـــارب إصـــرار غـــدا يفتلـــى

(٥)

خففـــى يـــا سنـــوات القهـــر ، لا تنزفـــى

وارأفـــى فـأمـــراء الزمـــن الأجـــوف

تحتفـــى بكـــل مثقـــوب الإبـــا ، مُرْجَـــف

من يلـــى فـــى سنـــوات الخـــوف لـم يُغْـــزل

والخلـــى يحلـــم بالإنصـــاف ، حتـــى يلـــى

(٦)

ساءني — أن يوغل الأغتام في موطني

مأمني — تحرسه خائنة الأعين

تقتني — ذلة مركوب القرا مذعن

مدَّ لي — شاور في الأمر، ولم يأتل

عذَّلي — أسألكم: لا تشمتوا بالولي

(٧)

اذهب — شعر حريمي، وبقايا أبي

واسكب — عبْرة حزن وأسىً صَيِّب

فالصبي — من غمرات القهر كالأشيب

هل — شوق المعز المستعز العلي

وارحل — يا وجهه الشائه، لا تقبل

(٨)

يا صلاحْ — ضراعة الأرض، وحصنٌ مباحْ

والسلاحْ — تثلم المجد به، واستراحْ

والصباحْ — كفن الليلُ عتيًا – وراحْ

أقبــــــل		يرتـــــدع الباغــــون إن تقبـــل
زلــــزل		رواســـى الجُبْـــن ولا تُجْفِـــل

(٩)

فالمـــدى		أفــرغَ فيـــه الزَّيْـــفُ واستحصـــدا
منشـــدا		العاضــــد استسلــــم واستبعـــدا
ردًّدا		كـــن سيـــدًا يا قلـــب كـــن سيـــدا
كيفَ لى		بالفـــارس المخبـــوء فـــى مَجْهَـل
يعتلـــى		ذؤابــــةٌ مـــن أمـــل مُشْعَـــل

(١٠)

رَجِّعـــى		يــا صهـــوات الريـــح واسترجعـــى
وقعـــى		علـــى خطايـــا الزمـــن الموجـــع
وارفعـــى		تلالـــك الســـوداء مـــن موضعـــى
مـــن ولـــى		فـــى أمـــة أمـــرًا ، ولـــم يعـــدل
يعـــزل		حتـــى المماليـــك ، فقـــد تنجلـــى(١) .

"كل الموسيقى السابقة علىَّ مِلْكٌ لى"

(موزار)

"الابتكار والحقيقة ، كلاهما لا نجده إلا فى التفاصيل"

(هنرى ستندال)

تمـهيـد :

العاضد :

" آخر ملوك الدولة الفاطمية (العبيدية) بمصر والمغرب ، بويع له بمصر سنة ٥٥٥ هـ بعد موت الفائز"(٢) .

طلائع بن رُزِّيك :

– " لما هلك الفائز استولى الملك الصالح طلائع بن رُزِّيك على الديار المصرية ، بايع العاضد وأقامه صورة ، كان المحجور عليه"(٣) .

– " وسار وزيره الصالح بن رُزِّيك فى أيامه سيرةً مذمومة ؛ فإنه احتكر الغلات فارتفع سعرها ، وقتل أمراء الدولة خشيةً منهم وأضعف أحوال الدولة المصرية فقتل مقاتلتها ، وأفنى ذوى الآراء والحزم منها ، وكان كثير التطلع إلى ما فى أيدى الناس من الأموال ".(٤)

شاور:

– " تولى شاور الوزارة فعامل العاضد بأفعال قبيحة، وأساء السيرة فى الرعية ، وأخذ أمر مصر فى وزارته فى إدبار " .

– .. وأقام شاور بالقاهرة على عادته ؛ يظلم ويقتل ويصادر الناس ولَمْ يبقَ للعاضد معه أمر ولا نهى ... وخذل أهلُ مصر شاور لبغضهم له ..... وكان شاور قد أعطى الفرنج الأموال وأقطعهم الاقطاعات وأنزلهم دور القاهرة ، وبنى لهم أسواقا تخصهم ... وتلاشى أمر الديار المصرية من الظلم ولم يبق للعاضد من الخلافة سوى الاسم والخطبة "(٥)

الكامل لأبيه شاور :

" لأن نقتل والبلاد بيد المسلمين خير من أن نقتل والبلاد بيد الفرنج"(٦)

صلاح الدين :

" وأشتغل صلاح الدين بالأمر ، وبقى العاضد معه صورة إلى أن خلعه ، وأزال اللّه تلك الدولة المخذولة "(٧) .

الدراسة :

يبدو التراث معينًا ثَرًّا للترميز إلى حالة معينة وقناعًا فنيًا يتوارى خلفه الفنان لبث تجربته الخاصة . والتاريخ بوصفه طائفة من التجارب والخبرات المتراكمة التى تستدعى مثيلاتها أثيرٌ لدى الشعراء .

وتنبع طاقة التاريخ فى عملية الخلق الفنى من الدلالة اللامركزية للحوادث والشخصيات التاريخية " فالدلالة الكلية للشخصية بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة هى التى يستخدمها الشاعر المعاصر فى التعبير عن بعض جوانب تجربته ؛ بـ...
والشمول وليضفى عليها من ذلك البعد التاريخى الحضارى الذى يمنحها

لونًا من جلال العراقة "[8] . ومن التاريخ كان المماليك ، وحديثه عن المماليك هنا وصلٌ لأحاديث سلفت فى دواوينه السابقة يتخذ منهم نموذجًا للأقزام الذين يلوون أعناق الشعوب ، عَجَزَةٌ بُلَدَاء ، يجلدون الوجوه ، يرهبون العقول ، يزرعون الخوف ، فتجف الكلمات فى الحناجر وتغيض الرؤوس فى الرمال .

"وكلنا عاجزٌ ، يقر له — الأمن ذليلاً ، وسيفنا خشبُ

وللمماليك كل ما وهبت — مصر ، وللنيل ذلهم وهبوا

ودنّسوا ماءه وطاب لهم — فيه مقامٌ والشمل مُنْشَعِبُ "(9)

وقال على لسان ابن حزم :

" غادرتكم لا تروق صحبتكم — غمامكم راعدٌ ولا مطر

ويأسكم بينكم ، وشانئكم — يحكم فيكم ، وشأنه البَطَرُ

كل خصىّ تدعونه ملكًا — وماله همة ، ولا خطر(10)

والقصيدة كلها استعارة ممتدة يتوارى فيها البعد الواقعى خلف الآخر التاريخى ، ولا يطل علينا الأول إلا من خلال سمات هذا التاريخ بصورته الشائهة الممزقة . ومع كثافة الجو التراثى تبدو القصيدة وكأنها انتقال للشاعر المعاصر من عصره وحاضره إلى هذه الحقبة التاريخية بشخصياتها وأحداثها وواقعها وطموحاتها ، إنها حالة من حالات التلبس بالتاريخ ، يهاجر فيها الشاعر المعاصر إلى هذه الفترة ليصبح محورًا فاعلاً ، يهاجم الطغاة ويشحذ الهمم ويثير النخوة ، يتوجع ويتألم ، يحلم

ويتمنى . وتتولى آلية الإسقاط تعرية الأنظمة الفاسدة فى كل زمان . وتقنعنا هذه الهجرة الكاملة إلى زمن العاضد عندما يتضافر معها هجرة إلى مشارفٍ غير مأهولةٍ حيث استخدام شكل تراثى كيانه التاريخى والفنى متحقق وبارز ، هو شكل الموشح ، هذا إضافة لعناصر الصياغة الجزلة . وبهذا تفيض بنية القصيدة بالعبق التراثى الشفيف .

نص الشاعر جاء معارضةً لنص آخر لعبادة بن ماء السماء ، وهذا النص سبق أن عارضه ابن سناء المُلك أيضًا ، وجاءت النصوص فى شكل الموشح(*) . (وقد ألحقناها بهوامش الدراسة) وربما كانت حداثة الأشكال العروضية التى برع فيها الأندلسيون عاملاً رئيسًا لحث القدرات على إنتاج ما عُرِفَ بالمعارضات الشعرية - خاصة فى إطار فن الموشح - هذا إذ تمتع بشيء من الذيوع والشهرة والتعلق بالآذان . ولكننا أمام نص لا يأخذ فيه مصطلح المعارضة دلالته التى تقف أحيانًا على عتبة المحازاة الساذجة للشكل واقتفاء أثر المبدع الأول فى التراكيب والعبارات ، إننا أمام شاعر يبدأ بالقديم ليقول الجديد ، إنه يصرح فى هامش متن القصيدة أنه يستخدم مطلع موشحة عبارة بن ماء السماء (ت ٤١٩) هـ والمطلع يقول :

مـــــن ولى	مـن أمـةٍ أمـراً ولم يعـدل
يعـــــزل	إلا لحـاظ الرَّشـأ الأكمـل

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن انحراف الشاعر المعاصر عن حَرْفية هذا المطلع كان له قيمته الخاصة . وهو حقيقة انحرافٌ على انحراف ، الانحراف الأول دلالى خاص بعبارة عبادة ، والآخر انحراف تراثى خاص بنصّنا ، فمع تدفق الدلالة الخاصة بالولاية والأمر والعدل والأمة وهو ما يشغل السطر الأول من المطلع فإن جواب الشرط يأتى

لينحرف بدلالة فعل الشرط عن معناه ؛ فإذا بالدولة دولة العشق ، وإذا بالأمر أمر القلوب والهوى ، وإذا بالعدل هو الوفاء بلحظات الوصال . بيد أن النص المعاصر لما كان معارضًا لهذا النص فقد أعاد توجيه مقود الانحراف عن هذه الدلالة التى أرساها نص عبادة إلى المجال المتوقع ، ولكنه جعله خاصًا بزمن معين هو زمن العاضد والحكام العجزة . ولا يخلو انتقاء هذا المطلع خاصة من تجسيد مفارقة بين هموم صاحب النص التراثى - بما فيها من دعةٍ وليونة ورخاوة - وهموم الشاعر المعاصر ، إنها مفارقة بين ظلم فى دولة العشق وظلم فى دولة العاضد والمماليك . والخرجة والمطلع لهما ما ليس لغيرهما فى بنية الموشح . وليس هذا إلا لأن مشارفة التجربة تبدأ مع المطلع ببداية القصيدة ، ولأن الخرجة - نهايتها - هى الفضاء الذى يفارق القارئ النصَّ عليه . ومن ثم يعيد الشاعر صياغة المطلع ثانية فى الخرجة على الصورة :

مــــن ولى	مــن أمــةٍ أمــرًا ولــم يعــدل
يعـــــزل	حتى المماليـك فقـد تنجلـى

ولا جَرَم بعد هذه التماوجات النفسية والفكرية العنيفة التى رَحُبَ بها النص أن نجد هذا الارتفاع فوق الأزمة ، والتقدم على مستويات الوعى . إن هذه الدفقات الشعرية والفكرية هصرت فيه روح اليأس والتشاؤم . ومن خلال مبدأ الاختيار على محور الاستبدال حصل الشاعر على هذا التقابل البنائى بين المطلع والخرجة فمحل (لا) النافية التى سحبت الفعل (ينجلى) إلى الاستقبال جاءت (قد) التى تفتح الباب للتوقع والاحتمال .

جاءت القصيدة على نسق موشحة عبادة بن ماء السماء ؛ فاعتمدت السريع إيقاعًا لها وتفعيلته فى كل شطر (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وفى

إطار تجديد الموشح لإيقاع الشعر العربي كان الإيقاع المعتمد فى النص (فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن) ولما كان عبادة بن ماء السماء - كما يقول ابن بَسّام - أول من اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فضمّنها بعد أن كانت مقصورة على المراكيز "[١١] فقد استقلت التفعيلة (فاعلن) من خلال عملية التقفية الداخلية لتكون كتلة "مستقلة" فى مقابل الأخرى التى هى (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، ورغم أن البيت إيقاعيًا جاء جماع أربع تفعيلات معًا إلا أن استقلال الوحدات لم يتسنَّ إلا بالتزام القافية .

وإذا أردنا أن نرمز للتشكيل القافوى الذى تأخذه موشحه عبادة فإنه يصبح (أأأأ .ب جـ ب جـ ب جـ / أأأأ) مما يعنى أن السمط مكون من وحدات أربع تتحد القافية فيها ، والغصن مكون من ست وحداتٍ تأخذ فيها الوحدات (١,٣,٥) قافية وتأخذ الوحدات (٢,٤,٦) قافية أخرى . أما الموشحة محل الدراسة فتأخذ التشكيل القافوى (أأأأ. ب ب ب ب ب ب /أأأأ) حيث تلتزم وحدات الغصن الست قافيةً واحدة معدلاً بذلك فى شكل التزام القافية ، يبد أن هذا السبق نحفظه لابن سناء الملك الذى اعتمده فى معارضته لموشحة عبادة أيضًا والتى أوردها الإبشيهى فى كتابه "المستطرف فى كل فن مستظرف" ، ورغم ذلك يظل للموشحة المعاصرة مذاقها القافوى الخاص الذى تميزت به عن النصين الآخرين . ولَمّا لم يكن هناك مجالٌ لتنوع قافية السمط ؛ إذ هى دليل المعارضة ، فقد لزمت القافيةُ اللامَ المكسورة حرفًا للروى ، أما فى الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة ، ففى حين نَوّع عُبادة فى قافية الأغصان بالشكل السابق التزم ابن سناء قافيةً واحدةً على طول وحدات الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة ، وقد نَوّع عبادة فى قافية الأغصان الست مجددًا فى الشكل

المُعارَض ، مستعرضًا مهارةً أخرى من مهارات التزام القيود التى وضعها سلفه ، وهو ما لم يَتَخلَّ عنها الشاعر المعاصر فى معارضته ، حيث جعل من هذا الكَسرْ المُلتَزَم فى السمط عبقًا عامًا تزخر به القصيدة وينبض بها ، فيتخذ منها نغمةً خاصةً تميز موشحته صوتيًا وربما دلاليًا .

وإذا أردنا توصيف القصيدة توصيفًا قافويًا أوضح لنكشف عن تميزها - فإننا سوف نتجاوز - كما سبق أن ذكرنا - عن أبيات السمط لاشتراكها كلها فى قافية واحدة هى اللام المتبوعة بياء الوصل ، مُلْتزَمة فى القصائد كلها ، أما حرية الاختيار فقائمة فى الأغصان .

ويمكن النظر لتنوع حركات القافية من خلال الجدولين الآتيين :

(أ) معدلات حركات القافية اعتدادًا بالأغصان فقط :

		عبادة			ابن سناء			عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)	
	حركة القافية	عددها	النسبة المئوية		عددها	النسبة المئوية		عددها	النسبة المئوية
قواف محركة	كسر	٦	٢٠٪		–	–		٣٦	٥٧٪
	فتح	٩	٣٠٪		٦	٦٦٪		٣٠	٣٣٪
	ضم	٣	١٠٪					–	–
قواف مقيدة		١٢	٤٠٪		٣٠	٨٤٪		٦	١٠٪
		مجموعها = ٣٠			مجموعها = ٣٦			مجموعها = ٦٠	

(ب) معدلات حركات القافية اعتدادًا بالأسماط والأغصان معًا :

		عبادة		ابن سناء		عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام)	
		عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية	عددها	النسبة المئوية
قواف محركة	كسر	٣٠	٥٥٪	٢٨	٤٤٪	٨٠	٧٧٪
	فتح	٩	١٦٪	٦	٩٪	١٨	١٧٪
	ضم	٣	٥,٥٪	–	–	–	–
قواف مقيدة		١٢	٢٢٪	٣٦	٥٩٪	٦	٦٪
		مجموعها = ٥٤		مجموعها = ٦٤		مجموعها = ١٠٤	

ومن الجدول الأول نستنتج ما يلى :

١- تنوعت قوافى عبادة بين المقيدة والمحركة (وصلٌ بالياء والألف والواو) ، وإن تحيز النص إلى القافية المقيدة (٤٠٪) فإن التنوع نفسه نفسره ضمن محاولات التجديد العروضية التى وضعت نصب أعينها هندسية القوافى.، من حيث تعددها والتزام هذا التعدد بصورةٍ رياضيةٍ منتظمة .

٢- آثر ابن سناء القافية المقيدة بصورةٍ واضحة (٨٤٪) وجعلها عمادًا لإيقاع الأغصان . فإذا أضفنا إلى ذلك تعمده التزام القافية فى شطرى الغصن ناظرين . إلى هدفه وهو المعارضة الخالصة – حيث سار

على نفس خط عبادة دونما أية انحراف من الناحية الموضوعية - أمكن لنا أن نفسر هذا بالرغبة فى اختطاط نغم صوتى خاص يميز موشحته عن الموشحة المُعَارَضَة ، خاصةً وأنه يلتزم ما لم يلتزمه عبادة .

٣- أما لدى الشاعر المعاصر فكانت ندرة القافية المقيَّدة ملمحًا بارزًا يستحق التفسير الدلالى . كما مال النص أكثر للقافية المحركة بالكسر (حركة المُجْرى) التى أجرت الصوت بالياء .

ومن الجدول الثانى :

يبين لنا الإيقاع الكلى الذى تنبض به حركات القافية والقصائد ككل :

١-يسيطر إيقاع الياء على موشحة عبادة[٥٪ : (١٦ ، ٥,٥ ، ٢٢)٪]

٢- وكان نفس الأمر وإن كان بمعدل أعلى فى النص المعاصر فبلغ[٧٧٪ : (١٧ ، ٦)٪]مما يعنى استقرار إيقاع هذا الأصل - نص عبادة - فى نفس الشاعر المعاصر واستغلاله لمعطياته الإيقاعية بطريقته الخاصة أكثر من إيقاع معارضة ابن سناء ، وإن كان قد استفاد من الأخير التزام القافية فى الأغصان ، وتقيد مثله بما نوَّع فيه عبادة .

٣- وإذا كان ابن سناء يحاول فى نَصّه أن يجعل الصوت السائد هو قافيته المقيدة وأن يجعل الياء والألف تنويعات عليه ، فإن الشاعر المعاصر يجعل ياء المد صوتًا شائعًا وخلافه (الألف والقافية المقيدة) تنويعات عليه .

ومعلوم أن "الوقف بالمد ميزة فى إيقاع الشعر حيث يجعل الروى والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلى ما يتممهما مقطعيا "[١٢] لأن كلمات مثل (سيدى – رَدِيْ – يرتدى – غدى) يمثل الروى والوصل فيها مقطعًا واحدًا هو (دِى) وهو مقطع مستقل (ص ح ح) أو كتلة نطقية واحدة تتردد بتميزها متى التزمنا القافية . أما الوقف بالقافية المقيدة نحو بعض قوافى ابن سناء (ظَلَمْ – حكَمْ – أَلَمْ – نَدَم) فإن الروى المقيد المُلْتزم يحتاج لصوت آخر يتممه مقطعيًا ، وهذا الصوت قد لا يكون ملتزمًا كما فى الأمثلة ؛ فتتردد الكتلة الصوتية وفيها جانب مُلْتزم دائمًا وجانب آخر غير مُلْتزم .

وتتميز القصيدة المعاصرة أيضًا عن غيرها بإفصاحها عن نغم القوافى فى جهارةٍ ووضوح ولعل هذا نابع من :

أ- التقفية الداخلية بين شطرى البيت تلك التى اعتمدها الشاعر على طول الموشح ، الأمر الذى منع المنشد من إمكانية الوصل بين الشطرين ، وما استلزم هذه التقفية من وقفٍ عروضى صار ركنا من أركان بنية الإيقاع وما يستتبعه الوقف من إبراز لها .

ب- ما اعترى التفعيلة الأولى من البيت (تفعيلة الشطر الأول) من إشباع (الإشباع هنا فى حروف الوصل الياء والألف لتمام الوزن . وتمام بنية الكلمات ، والإشباع قريبٌ من مطلب الوقف .

جـ- أضف إلى هذا أن الوصل الذى حفلت به القوافى يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماعٍ إيقاعى ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى[١٣] ، حيث تشبه أصوات المد الشوكة الرنانة والأوتار التى لها

ميل طبيعى نحو التذبذب والتى بمجرد قرعها أو شدها تذهب فى التذبذب بمعدل معين ، ومن ثم ينضاف إلى تطلب الوقف بعد حروف المد قوة إسماعها ورنينها ، وتركزها الإيقاعى .

د- كذلك يحكم القوافى شكلان من أشكال النبر :

شكل سائد يمثل جُلَّ نبر القوافى ؛ حيث نجد مقطع القافية هو (ص ح ص - ص ح - ص ح ح) فى كلمات سيدى - ردى - يهتدى - معتدى - ذللى ....) وطبقًا للمنهج الذى نرتضيه فى تحديد النبر[١٤] يصبح المقطع الثانى (ص ح) هو المقطع الحامل للنبر دائمًا ، وهذا الأمر مطرد فى جميع القوافى ، وتضحى الكتلة الصوتية المقابلة للوتد المجموع فى تفعيلتى العروض والضرب متميزة بوضوح سمعى ؛ حيث يمثل النبر "ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة فى السمع عن بقية ما حوله من أجزائها"[١٥] وهذا يسهم فى إبراز القافية ولا يخرج عن هذا الشكل النبرى إلا قوافى الغصن فى الدور الثامن ، فمقاطع الشطر على الصورة (ص ح ح - ص ح - ص ح ح ص) نحو (يا صلاح - والسلاح ..) ومن ثم يحمل المقطع الأخير (ص ح ح ص) النبر وليس المقطع قبل الأخير كما سبق ، وهذا يميز هذه الأغصان عن سائر الموشح .

يتبدى مما سبق تفسير عنف الإيقاع القافوى فى القصيدة المعاصرة ، هذا بوصف النص فى ذاته وأيضًا مقارنةً بالنصوص الأخرى التى اشتركت فى توالد هذا النص - على الأقل من الناحية الشكلية - والتى لم تتوفر لها هذه السمة ؛ فعبادة صاحب النص الأول وإن كان قد التزم التقفية فى الأسماط فلم يلتزمها فى الأغصان ، وابن سناء فى معارضته غلبت عليه القوافى المقيدة فَحَرِمت القوافى قوة إسماع حروف الوصل .

وإذا كان الوقف العروضى أو الإيقاعى قد أسهم بهذه الصورة فى بروز إيقاع القافية فما حجم إسهام الجانب المعنوى ؟ إن الاستقلال الإيقاعى بمفرده ليس موجبًا أو مهيئًا للوقف ، إذ إن الاستقلال المعنوى الدلالى مُنَسِّقٌ له أيضًا ؛ فجاءت الأشطر الأولى من معظم الموشحة المعاصرة على هيئةٍ تمكن دلاليًا من الوقف على قافيتها ؛ فَجُلُّها فى صيغة الفعل الأمر ، وهو مع فاعله استوفى ركنى الجملة نحو (كللى – ذللى – واقطفى – واسملى – مَثِّلى – اذهبِ – اسكبِ – هلل) وجاء بعضها فى صورة النداء (سيدى – بغددا– عُذِّلى – يا صَلاحْ) والنداء له فى عُرفْ النحو استقلالٌ . وبذلك يترسخ الوقف الصوتى الإيقاعى فى القافية بوقفٍ دلالى واضح فى معظم القصيدة ، فتبرز القافية باجتماع الوقفين . وشدة إيقاع القافية وعنفها يتآذر مع الدلالة العامة المسيطرة على النص والتى تأخذ طابع الغضب والثورة.

ويتصل بالتميز الإيقاعى أغصان الدور الثامن ؛ فتفعيلة (فاعلاتْ مستفعلن مستفعلن فاعلات) تأتى خلافًا لسائر تفعيلات البحر ، وكذا قافيته (لاحْ) (/٥٥) الأمر الذى يجعله ملمحًا أسلوبيًا ينتظر التحليل . إن هذه النقلة الإيقاعية يرافقها نقلة موضوعية هامة ، فَيُمَثِّل الدور (محورَ الخلاص) ولكن الخلاص ليس حلمًا يوتوبيًا بالفارس الأسطورى الذى يصحو من أعماق التاريخ ليصحح الأوضاع ، فهذا ما لا يقوله سياق النص ، خاصةً بعد أن يتوحد فى الشاعر (ممثلاً للضمير الجمعى) الوجهان ؛ الوجه الصفيق الذى ترتديه الجموع الذاهبة هلعًا فى حضرة من يستبد ، والآخر المتوارى فى جدران البيت وجلسات المقربين ليتوحدا على السخرية والرفض والمواجهة (سيدى العاضد يا وجه زمانٍ رَدِى) .

ثم يسترسل فى فضح إرتكاساته فى منابع الضعف والخور، فالخلاص لا يعنى أنه متعين فى ذات هذا الفرد (صلاح الدين) بل تصبح الجموع كلها يدًا ضاربةً تقول كلمتها ، كاشفةً عنها وجهها رغم كل شئ .

وسمح سكون القافية أو تقييدها مع المد السابق على الروى ، واحتكاكية حرف الروى نفسه (الحاء) بتصوير إيقاع صيحات الحسرة والندم (حصن مباح – والسلاح – تثلم المجد به واستراح) .

ونظرة عامة على شكل الموشح نجده يعزف سيمفونيةً من التوازيات والتنسيقات ؛ توازيات صوتية وإيقاعية وقافوية كمًا وكيفًا تتردد بنسق خاص داخل كل دور وفى داخل الموشح ككل ، منها ما يعزف لحن التكرار ومنها ما يعزف لحن التماثل حتى أنها تبدو كما لو كانت تتم بصورة إجبارية تنضوى تحتها التنسيقات الجزئية فى إطار تنسيقات أوسع فتغدو القصيدة حقًا (بنيةً للتوازى المستمر) .

وفيما يتصل بالتنسيقات الصوتية فَحَدُّ القافية الكيفى والتزامه نمط رئيس يملك على النص إيقاعه ، كما تنضوى صور الجناس ضمن هذه التنسيقات ومنها (كللى – ذللى) وهى من قبيل الجناس الناقص ، ومنها (مدى – يدا – جدى) (صلاح – صباح – سلاح – مباح) . ومنها ما كان اللَّفْظُ مُضمَّنًا لفظًا آخر بتمام بنيته الصوتية نحو (راح – استراح) أو جُلها نحو (رَجِّعى – واسترجعى) . كما جاء فى النص مشاكلات متسلسلة يُسْلِم اللفظُ إلى آخر نحو (موطنى – مأمنى – أعينى) ، وأخرى تدور المشاكلة فيها بين طائفة من المفردات المحصورة فى دور واحد نحو (رَجّعى – واسترجعى / ورَجِّعى – وموضعى – وقِّعى / وموجعى) .

ولم تكن هذه المجانسات مجرد تفاصيل يمكن الاستغناء عنها بل كانت خصائص جوهرية للإنتاج الشعرى ، فمن خلال شبكة من الترابطات الصوتية وصل الشاعر صوتيًا بين أمورٍ تبدو منفصلةً معنويًا ودلاليًا . فتضحى القصيدة سلسلةً من وحدات متماثلة صوتيًا متباينة دلاليًا هذا الأمر " يوقظ عند المتلقى لونًا خاصًا من الفهم مختلفًا عن الفهم الواضح التحليلى الذى تثيرة الرسالة النثرية العادية"[١٦] فتخلق بنية التوازيات الإيقاعية لونًا من الدوران فى بنية النص تكسبة قيمًا موسيقيةً يفارق بها ويجاوز اللغة العادية إلى حيث يتحقق للنص عناصر شاعريته أو إنشائيته .

شكل اللغة هى المحدد لأدبية النص وشاعريته . ومن عناصر اللغة الكلمة تلك التى تستخدم بطاقتها الانفعالية والتصويرية والإيقاعية حيث تكثف الانفعال والشعور إزاء الموقف وتمسك طاقتها الخيالية بأطياف الإحساس قبل أن يتلاشى ويذوب فى مسارب الحياة . والشاعر يعتمد على إثارة دلالات إنفعالية (لا مركزية) تتوهج بها المفردات وهى سمة تشارك فى تفرد بصمته اعتمادًا على رهافة عزفه على محور الاختيار . ومنها نعوته وأوصافه التى ألحقها بالمماليك نحو (الأغتم المشبوه – أمراء الزمن الأجوف – مثقوب الإبا – الأعين الخائنة) فيقول مثلا :

أين لى   بالعاضد المطعون فى مقتل

موغل   إيغال يأسٍ فى الحشا مرسل

فإذا كانت كلمة مطعون تجسد انهيار هيبة السلطة متمثلةً فى طعن من هو على رأسها فإن كلمة (فى مقتل) تجسد الانهيار المادى والسقوط

الفعلى خاصةً مع إضافة الوصف (موغل) لهذا المقتل الذى يصور كراهية اليد الضارية وانتقامها ، ويغضها يؤكده التمييز الذى جاء بعده (إيغالَ يأسٍ فى الحشا) وهذا اليأس أيضًا (مرسل) إضافة لرهافة اختيار مفردة (الحشا) .

وتتضح قيمة اختيار المفردات عندما نعلم أنها وسيلة الشاعر البيانية الأولى لتشكيل الخيال الشعرى ؛ فالفارس المخبوء (يعتلى ذؤابةً من أمل مشعل) ، وللريح صهوات فترجع وتسترجع ويصبح الزمن مُوجعًا ويصبح له خطايا تُوقّع عليها صهوات الريح . ونجد أيضًا الإصرار يغتلى، وسنوات القهر تنزف ، لأن الزمن أجوف وأمراءة يتوارون خلفَ من هو مثقوب الإباء مُرجف !

إن وسيلته هى الكلمة الساحرة التى ينفذ إليها عبر ثقافةٍ عربية واسعة يلتقطها بحساسية خاصة باحثًا – ككل الشعراء – عن الجدة والتفرد ، إنه يقتنص مفرداته ، وقد يعز على البعض إدراك دلالة بعض منها ، ولكنه فى ذلك غير متكلف ولا متصنع ، إنها ثقافته الخاصة حتى كانت لغته كذلك فى شعره وفى كثير من نثره ، ويعلق د. الطاهر مكى على لغته فى مقدمة أحد دواوينه قائلاً "فالألفاظ رموز لملابساتٍ شتى، متشابكةٍ فيما وراء الوعى ، وذات ظلال كامنةٍ فيه لدواعٍ تتصل بالشاعر نفسه أو تقتضيها طبيعة الألفاظ نفسها أحيانًا أخرى ، وبقدر ما تكون طاقة الشاعر النفسية قوية ، يجئ استخدامه لهذه الألفاظ واستيحاء رموزها ، واستدعاؤها فى اللحظة المناسبة فى غيبة الوعى دائمًا عند الشاعر العظيم"(١٧) .

ولا يخفى مدى وعورة الطريق الذى ارتاده باختياره الموشحَ شكلاً فنيًا ، لكن تمكنه الشديد من ناحية اللغة حفظ عليه قدرته فى ارتياد جوانب هذا الشكل . ومبدأ الشاعر : "صحيح أن الشعر إلهام وطبع ولكن صحيح مثله وأشد أن الشعر صنعه ، وكل فن صنعة ، والصنعة فى الفن الجيد أن تخفى الصنعة وتمحو آثار الرحلة والجهد"[١٨] فالشكل – فى مذهب الشاعر " لا يمثل عائقًا أمام شاعرٍ لديه ما يقوله وفى ذرعه الإبانة عن نفسه"[١٩] إنه يقول :

عزيز المدى ، حسبى من الشعر أنني   أؤدى بـه لـلـنَّـفـسِ كُـلَّ فــروض

يُتَابِعُنى فيه العروض سماحة   ولـم أكُ يـومـا تـابـعـًا لـعـروض

قـوافـىٌ قـد أخـفـيتُ مـنك جـهـادةً   فإن تجمحى عند اللزوم تروضى[٢٠]

القصيدة المعنية معارضة لموشحة أندلسية كما يقرر العنوان " عن موشحة أندلسية" ومن ثم يجب على التحليل النصى أن يأخذ فى اهتمامه بنية النص اللغوية فى ضوء روافده . ولم يرتبط النص بالنصين الآخرين (نص عبادة ونص ابن سناء) على مستوى المفردات إلا من خلال الكلمات المتميزة التى لا تتجاوز أصابع اليد . وهى تحديدًا (ترأفِ – عُذَّلى – كاللى – أمطلى – مُرْسَلِ – أجْملِ – السنا) . وعندما استخدمها الشاعر المعاصر وجدناه يحررها من إسار تراكيب النص المعُارض لتنتظم فى تراكيب نحوية أخرى خاصة بالنص الجديد ، ومن ثم يحررها السياق المحدث من صورتها الأولى :

"عن موشحة أندلسية"	موشحة عبادة بن ماء السماء
١٠- واقطفي (النار) كل عصى الرأس **لا ترأفي** .	٥- **وارأفي** (المحبوب) فإن هذا الشوق لا **يرأف** .
٣٢- **عذّلي** أسألكم لا تشمتوا بالولي .	١٦- **عذّلي** من ألم الهجران في معزل .
١٧- موغل إيغال يأسٍ في الحشا **مرسل** .	١١- كيف لي تخلصٌ لي من سهمك **المرسل** .
٢١- أجمل يا أيها القيد **ولا تقتل** .	١٢- فصِل واستبقني حيًا ولا **تقتل** .
١٢- واسملي أي ضياء **بالسناء** مُقبِل .	٢١- **أجمل** ووالني منك يد المفضل .
	١٣- يا **سنا** الشمس يا أبهى من الكوكب .

ومن ثم لا يمثل النص المعارض ترسيمة محددة يتبعها الشاعر ولا هيكلاً مفرغًا يملؤه بمفرداته ونظمه ، إذ لا يتعدى دور المثير ، ولا يعنى هذا التهوين من شأنه ، بعدها ، أخذ وعى الشاعر فى البحث عن صيغته الخاصة وبصمته المتميزة . وهذه الندرة تعنى أنها مجرد مفردات رسّبها هذا المثير فى وعى الشاعر الذى أخذ فى تشكيل موضوعاته بآلياته الخاصة .

كما تميز النص أيضًا على المستوى التركيبى ؛ فيبدو منحازًا إلى الأسلوب الإنشائى كثيرًا على حساب الأسلوب الخبرى ، النمط الرئيسى المميز لأسلوب القصيدة هو أسلوب (النداء – الأمر) وعليه تقوم بنية النص وخلافه تنويعات عليه وحسبنا أنه استغرق الدور الأول ، والثانى ، والسابع ، والثامن بصورةٍ كاملة ، إضافةً لأسماط الدور الرابع وأغصان الدور الخامس . ويبدو إستغلال الشاعر لحد الإيقاع بشطره الذى يمثل تفعلية واحدةً ، فاستقطبته الجمل الأمرية السريعة القصيرة ، إنها مفردة

واحدة ولكنها جملة مكتملة إسناديًا (كللى – هللى – اهطلى – واشتفى – واقطفى ...) وهى تجسد حدّة الانفعال وتأخذ بالإيقاع نحو السرعة كأنها طلقات ، إنها تمثل الرفض المكبوت الضاغط الذى أخذ يتطاير هنا وهناك ، وليس الوزن فى ذلك قوالب تنتظر أن تملأ ، ولكنه قيمٌ تنتظر من يفجّرها ، فمجئ الشطر الأول – فى معظم القصيدة – فى صيغة الأمر ليس استجابةً لقيد الإيقاع (الوزن – القافية) قدر ما هو تلبية لحاجة الأسلوب حيث تراوحت الأبيات بين الفعل والاسم بل الحرف أيضًا والجار والمجرور ، نحو (من ولى – سيدى – الخفى – مثّلى – اقطفى .... الحما – كلما – ربما – اين لى – بغددا – مأمنى – يا صلاح – والسلاح – والصباح)

ملحوظة أخرى تتصل بطبيعة جمل النص : فعلى الرغم من قلة الجمل الإسمية به فإن غالبيتها جاءت جملاً كبرى – بمصطلح ابن هشام[١٢] فهى جملة إسمية خبرها (جملة) ، وجميع جمل الخبر فيها جملة فعلية أيضًا ومنها :

– فالخفى	مهما يكن من سرة يكشف
– فالحما	يبغض لون الشمس لون السما
– الأمة	أمسى ذلها السيدا
– أمراء الزمن الأجوف	تختفى بكل مثقوب الإبا
– مأمنى	تحرسة خائنة الأعين

ولعل هذا يفسره تتابع الأحداث على ذهن الشاعر وتكثيف وعيه لعنصرى الحدث والزمن ، وهذا يعكس توفز الانفعال وتوتره ، فهو يكاد لا

يمرر جملةً اسميةً خالصةً إلا ويبينها على فعل من أفعاله العنيفة الدلالة ، وفى تشكيل هذا المعنى أسهم الإيقاع بقدرٍ إذ حصر المبتدأ (طرف الإسناد) فى الشطر الأول بصورةٍ مستقلة وأعطى المساحة الإيقاعية اللازمة فى الشطر لمجئ هذا الخبر الجملة وما يستلزمه من توابع نحوية .

---

(١) نشرت القصيدة بمجلة إبداع . العدد الأول يناير ١٩٩٤ . وآثرنا هذا الشكل الكتابى على الشكل الذى نشرت به القصيدة ، لإيضاح البناء الخاص الذى اتبعته القصيدة .

(٢) خير الدين الزركلى : الاعلام . دار العلم للملايين – بيروت – لبنان . جـ ٤ ص ١٤٧ .

(٣) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة . وزارة الثقافة والإرشاد القومى . جـ ٥ ص ٣٣١ وما بعدها .

(٤) ابن خلكان : وفيات الأعيان . د. إحسان عباس – دار صادر – بيروت . لبنان . ص . ١١ .

(٥) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة . ص ٣٤٦ : ٣٥٠ .

(٦) السابق : ص ٣٥١ .

(٧) السابق ص ٣٤٠ .

(٨) د. على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر . منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع للإعلان ، طرابلس – ليبيا ص ١٥١ .

(٩) للشاعر من ديوانه مقام المنسرح . مكتبة النهضة المصرية ص ٨٤ .

(١٠) للشاعر من ديوانه اللزوميات وقصائد أخرى . دار الثقافة . مصر . ص ٩٨ .

(*) القصيدة تأخذ شكل الموشح ، والموشح جنس شعرى يكتسب تفرده من اختلافه عن القصيدة التى تتبع الأشكال الخليلية المعهودة فى شعرنا العربى القديم من حيث اتحاد الوزن والقافية ، ويقوم الموشح على التنوع المنتظم بين أبيات تختلف قوافيها وأخرى متفقة القافية . والوحدة الأساسية له هى "الدور" أو "الفقرة" التى تتكون من عنصرين أبيات تختلف قافيتها بحسب كل فقرة تسمى "الغصن" وأبيات تتفق قافيتها على طول الفقرات وتسمى "السمط" أو "القفل" ويتقدم الموشح جزء هام يسبق الدور الأول سمى "المطلع" ، ويتطابق تماما فى وزنه وقافيته وعدد أجزاءه مع الأسماط أو الأقفال . والسمط الأخير من الموشح يسمى "الخرجة" .

ونص عبادة بن ماء السماء – كما أورده صمويل ميكلوس ستيرن في ملحق أطروحته السابق ذكرها – كما يلي :

١- مـن ولـى   فـى أمـة أمـراً ولـم يـعـدل
٢- يُـعـزل   إلا لـحـاظ الـرشـا الأكـحـل

(١)

٣- جُرْت فـى   حـكمك فـى قـتـلـى يـا مسرف
٤- فـانـصـفِ   فـواجبٌ أن يُـنصف الـمنصفُ
٥- وارأفِ   فـإن هـذا الشـوق لا يـرأف
٦- عَـلِّـلِ   قـلـبى بـذاك الـبـارد السلسل
٧- يـنـجـلِ   مـا بـفـؤادى من جوى مُشْعَلِ

(٢)

٨- إنـمـا   تـبـرز كـى تـوقـد نـار الـفـتـن
٩- صـنـمـا   مُـصَـوَّرًا مـن كـل شـىء حـسـن
١٠- إن رمـى   لم يُخْطِ من دون القلوب الجُنَنْ
١١- كيف لـى   تـخـلـص مـن سـهمك الـمـرسـل
١٢- فَـصِـلِ   واسـتـبـقـنـى حـيـاً ولا تـقـتـل

(٣)

١٣- يـا سنـا   الشـمـس يـا أبـهى من الـكـوكب
١٤- يـا مُـنـى   الـنـفـس يـا سؤلى ويـا مطلبى
١٥- هـا أنـا   حَـلَّ بـأعـدائك مـا حـل بـى
١٦- عـذَّلـى   مـن ألـم الـهـجـران فـى مـعزل
١٧- والـخـلـى   فـى الـحب لا يسأل عـمن بُلِى

(٤)

١٨- أنـت قـد   صَيَّرْتَ بالحُسْنِ من الرشد غى
١٩- لـم أجـد   فـى طـرفـى حبك ذنـبـا عـلـى
٢٠- فـاتـئـد   وإن تشأ قـتـلـى شيـئـا فشىْ
٢١- أجـمـل   ووالـنـى مـنك يـد الـمـفضـل
٢٢- فـهـى لـى   مـن حـسـنـات الـزمـن الـمـقـبـل

(٥)

٢٣- ما اغتدى　　طـرفــى إلا بسـنـا نـاظـرّيكْ
٢٤-وكـــذا　　فى الحب ما بى ليس يخفى عليك
٢٥-ولـــذا　　أنشدُ والقلبُ رهينٌ على مقتلى
٢٦- يا علـى　　سلَطت جفنيكَ على مقتلى
٢٧- فابق لى　　قلبى وجُدْ بالفضلِ يا موئِلى

(**) ونص معارضة ابن سناء الملك (أنظر : الإبشيهى : المستطرف فى كل فن مستظرف . منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت) كما راجعناه على نسخة دار الفكر . جـ ٢ ص ٢٠٧ ، ٢٠٨) وهو كما يلى :

١-كـلـلـى　　يا سحب تيجان الربا بالحلى
٢- واجعلـى　　سـوارك منعطف الجدول

(١)

٣- يا سما　　فيك وفى الأرض نجوم وما
٤- كـلـما　　أخفيت نجما أظهرت أنجما
٥- وهـى ما　　تهطل إلا بالطلى والدما
٦- فاهطلى　　على قطوف الكرم كى تمتلى
٧- وانقلـى　　للدّن طعم الشهد والقرنفل

(٢)

٨-تستقد　　كالكوكب الدرى للمرتصد
٩-يعتقد　　فيها الموسىَ بما يعتقد
١٠-فاتئد　　يا ساقى الراح بها واعتمد
١١- وامل لى　　حتى ترانى عنك فى معزل
١٢- قَلَّ لـى　　فالراح كالعشق إن يزد يقتل

(٣)

١٣- لا ألـيم　　فى شرب صهبا وفى عشق ريم
١٤- فالنعيم　　عيشٌ جديدٌ ومدامُ قديم
١٥- لا أهيم　　إلا بهذين فقم يا نديم
١٦- واجل لى　　من أكؤس صيرت من فوفل
١٧- ألـذّ لـى　　من نكهة العنبر والمندل

(٤)

١٨- خذمَني	وأعطني كأسك مثل كأسك هني
١٩- واسقني	على رضاب القطن الملس
٢٠- والهني	ببعض ما صيغ ، الألسن
٢١-لوتلي	مدح سناه رشا أكحل
٢٢-لذلي	على سنا الصهباء والسلسل

(٥)

٢٣- أزهرتْ	ليلتنا بالوصل مذ أسفرت
٢٤- أصدرتْ	بذورة المحبوب إذ بَشَّرت
٢٥- أخَّرتْ	فقلت للظلماء مذ قصَّرت
٢٦-طولي	يا ليلة الوصل ولا تنجلي
٢٧- واسبلي	سترك فالمحبوب في منزلي

(٦)

٢٨- من ظَلَمْ	في دولة الحسن إذا ما حَكَم
٢٩-فالألمْ	يجول في باطنه والندم
٣٠- والقلم	يكتب فيه عن لسان الألم
٣١- من ولى	في دولة الحسن ولم يعدل
٣٢-يعزل	إلا لحاظ الرشا الأكحل

هنا بعض الأبيات التي تخرج عن حد الوزن الملتزم في الموشح ، وهي بأرقام (٧، ١٢، ١٦، ١٨) هذا في إطار العروض ، لكن يمكن في إطار الإنشاد والغناء أن يعالج هذا الانحراف ، خاصة مع ارتباط الموشح بالإنشاد والطرب .

(١١) ابن بسّام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . نقلاً عن الموشح الأندلسي لمؤلفه صمويل ميكلوس ستيرن . ترجمة :د. عبد الحميد شيحة . مكتبة الآداب . مصر . ص ١٦٦ .

(١٢) د. أحمد كشك : القافية تاج إيقاع الشعري . ص ٦٦ .

(١٣) السابق : نفسه

(١٤) د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص ٢٧١ .

(١٥) السابق : ص ٧١.

(١٦) جون كوين : بناء لغة الشعر . ترجمة د. أحمد درويش .الهيئة العامة الثقافة . سلسلة كتابات نقدية . ص ٥٠١ .

(١٧) من كلمة د. الطاهر أحمد مكى فى مقدمة ديوان الشاعر : اللزوميات وقصائد أخرى . ص ٨ .

(١٨) للشاعر من ديوانه : مقام المنسرح . ص ١٣٢ .

(١٩) للشاعر من ديوانه : هدير الصمت . ص ١١٢ .

(٢٠) للشاعر من ديوانه : اللزوميات وقصائد أخرى . ص ٢٣ .

(٢١) راجع ابن هشام : مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب . المكتبة العصرية . بيروت . جـ ٢ ص ٤٣٧ وما بعدها .

فهرس

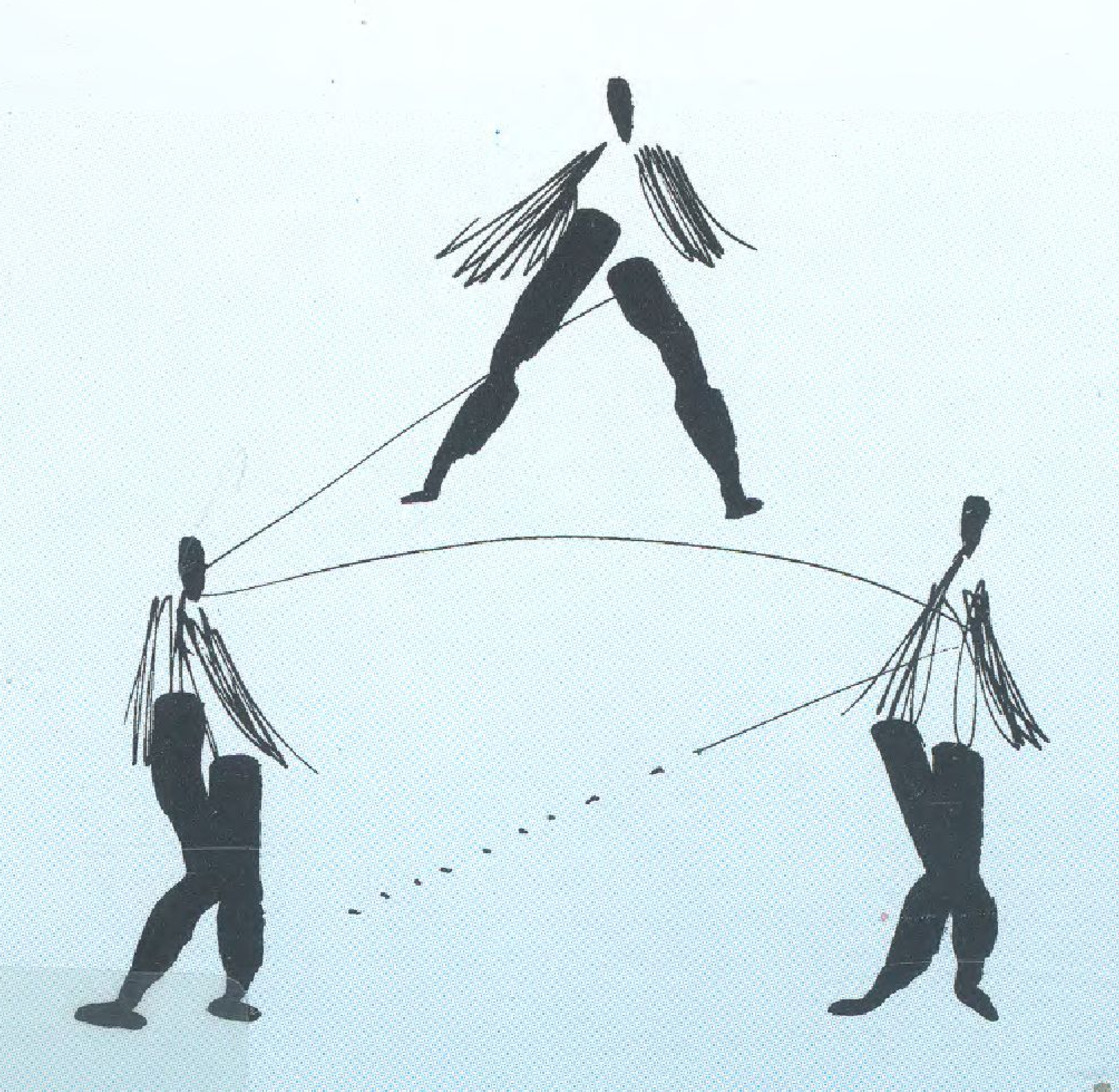
صدر من الكتاب الأول

١ - صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ - دراسة في تعدي النص	نقد	وليد الخشاب
٣ - حدث سراً	قصص	أمينة زيدان
٤ - رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ - ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ - احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفى ذكرى
٨ - كلوديسوس	مسرحية	محمد السلامونى
٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحى
١٠ - ليكن	شعر	هدى حسين
١١ - أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ - حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ - يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطيه حسن
١٤ - النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيله
١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ - العفو والسماح	قصص	خالد منتصر
١٧ - ناقد في كواليس المسرح	دراسة	مصطفى عبد الحميد
١٨ - أطياف شعرية	نقد	عبد الله السمطى
١٩ - أنا	نصوص	غادة عبد المنعم
٢٠ - سارق الضوء	قصص	ليالى أحمد
٢١ - رجع الأصداء	نقد	جليلة طريطر
٢٢ - شروخ الوقت	شعر	ماهر حسن
٢٣ - أغنية للخريف	قصص	عاطف فتحى
٢٤ - بائع الأقنعة	مسرحية	صلاح الوسيمى
٢٥ - بائع الأقنعة	قصص	شوقى عبد الحميد
٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح	شعر	خالد حمدان
٢٧ - وشيش البحر	رواية	أمانى خليل
٢٨ - ناصية سليمان	قصص	مجدى حسنين
٢٩ - أغنية الولد الفوضوى	شعر	محمود المغربى
٣٠ - سؤال في الوقت الضائع	قصص	مدحت يوسف

٣١ - كرحم غابة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الآخر	مسرحية	ياسر علام
٣٣ - جمر الأصابع	شعر	أشرف يونس
٣٤ - سقوط ثمره وحيدة	قصص	حسن صبرى
٣٥ - أمسيات عائلية	شعر	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عراق
٣٧ - كتابة الصورة	نقد	محمد مختار
٣٨ - نتاج الخسوف	مسرحية	ناصر العزبى
٣٩- عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى	نقد	محمد زعيمة
٤٠- أولى أوّل	حكايات	محمد ناصر
٤١- وهج الكتابة	نقد	حسان بورقية
٤٢- البنت مصرية	قصص	مصطفى الشافعى
٤٣- قبل إكتمال القرن	رواية	ذكرى نادر
٤٤- تجرى بسرعة فائقة	شعر	سحر سامى
٤٥ - تفكيك الرواية	نقد	فتحى أبو رفيعة
٤٦ - نفس طويل	قصص	راندا طه
٤٧ - الميتامورفوسيس فى المسرح الحديث	نقد	مروة مهدى
٤٨ - فى الستة أيام زيادة	شعر	جمال فتحى
٤٩ - ماتحاولش	مسرحية	مصطفى سعد
٥٠ - الفن الفطرى فى مصر	نقد	ضحى أحمد
٥١ - كائن خرافى غايته الشرثرة	شعر	نجاة على
٥٢ - لون هارب من قوس قزح	رواية	منى الشمى
٥٣ - الشرك	قصص	ليلى الرملى
٥٤ - الرغبات	قصص	فارس سعد
٥٥ - لن تدرك سرك	رواية	أحمد عادل القضابى
٥٦ - حاجات تانية	شعر	محمد عبد الحميد دغيدى
٥٧ - خازنة الماء	شعر	فتحى عبد السميع
٥٨ - قص ولصق	قصص	مجدى عبد الهادى
٥٩ - عيون سمارة	أوبريت	فرغلى مهران
٦٠ - السير نحو نقطة مفترضة	شعر	محمد أحمد العشيرى
٦١ - وخز كان	قصص	أحمد كمال زكى
٦٢ - أثر الأعمال الأدبية فى الملتقى	نقد	فاطمة فوزى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٧٥ / ٢٠٠٢






المجلس
الأعلى
للثقافة